الوجود بالتفكير وفي التفكير

■ د. عبد الكريم برشيد

في مدخل احتفالية مسرحية اسمها (بحر العلوم) والتي هي رحلة صوفية في صحاري النفس الإنسانية، وفي ربعها الخالي، أو في ثلثها الخالي، يمكن أن نقرأ الإهداء التالي:

(إلى كل الغرباء الذين يسافرون بحثا عن الوطن

وإلى كل الذين يبحثون عن المدن الفاضلة الممكنة

وإلى كل الذين يؤمنون بأن الأصل هو الأعلى والأسمى

وهو الأبعد وهو الأكثر غنى

إلى كل عشاق الجمال والحق والعدالة والكرامة)1

هؤلاء الغرباء هم أصحابي في الغربة، وهم أهلي ورفاقي في الطريق، وهم الذين يبحثون عن لحظة شفافة تكون أصدق وأجمل، وهم الذين يعيشون النفي في هذه المدن النحاسية، والذين يسعون دائما من أجل الوصول إلى المدن الفاضلة، وهل مثل هذه المدن لها وجود حقيقي؟ وأقول، إن كانت موجودة، فذلك ما نريده، وإن لم تكن موجودة، فإنه ينبغي أن تكون، إن لم يكن ذلك بعد عام، فبعد عقد من الزمن، أو بعد قرن أو بعد ألف سنة، أو بعد مليون سنة.

عندما كتبت عن مسرحي مغربي كبير، في وزن د. محمد الكغاط، لم أتحدث عن شخصياته المسرحية ولا عن إبداعاته في التأليف والإخراج والتشخيص، وهي مهمة وخطيرة بكل تأكيد، ولكنني تحدثت عن روح هذا المبدع، وعن عوالمه المعرفية والجمالية، وحاولت أن أرجع إلى ذلك النبع الذي تفجرت منه الكلمات والعبارات، وفاضت عنه الآراء والأفكار والصور، وكان هذا اقتناعا مني بأن الأساس في المبدع الحقيقي أنه (قطعة) إبداع حقيقية، هكذا هو أو لا يمكن أن يقول، ولذلك فقد قلت:

(إن أجمل إبداع أبدعه محمد الكغاط هو حياته، وتظل هذه الحياة - بكل ما فيها من أضواء وظلال ومن آفاق ومحطات ومن إشارات وعلامات - قصيدة شعرية حقيقية، أو لنقل أحسن، هي احتفالية شعرية، يكون المأتمي فيها جزء أساسيا وحيويا من هذه الاحتفالية)2

المعروف عن الفيلسوف الفرنسي ديكارت أنه يربط الوجود بالتفكير، وبهذا تكون الكينونة الخام شيئا، ويكون الوجود الواعي - والمفكر فيه - شيئا آخر. إن الوجود الحق صحو ويقظة؛ هكذا هو أو لا يمكن أن يكون وجودا إنسانيا حقيقيا، وهو وعي وانفعال، وهو تماس وتفاعل، وهو جذب وانجذاب، وهو كشف ومكاشفة، وهو عشق واتحاد، وهو تعييد واحتفال، وهو طاقة مجددة ومتجددة، ولعل هذا هو ما حاولت أن أجسده دائما، وأن أشخصه، سواء من خلال شخصياتي المسرحية - والتي تنطق باسمي، أو أنطق باسمها، لست أدري - أو من خلال الكتابات النظرية والفكرية والنقدية، أو من خلال مواقفي التي يتقاطع فيها البعد الاجتماعي بالبعد السياسي، ويتعايش فيها الحد الجمالي مع الحد الأخلاقي، وأعترف، بأن كل هذه الكتابات التي كتبت - أو جلها على الأقل - قد اقترفتها وارتكبتها، عن وعي وإدراك، وعن سابق اقتناع عقلي تام..

إن بعض الحيوانات ذكية بشكل فطري، وبعض الآلات أيضا، فهي مبرمجة بذكاء، ولكنها لا تعي بأنها (تفكر)، ولا تدرك معنى ولا مغزى ما (تفكر) فيه، ووحده الإنسان يفكر، وهو يعرف بأنه يفكر، وهو بهذا ذكي، بدرجات متفاوتة، ويدرك بأنه ذكي، وهو ينتج، سواء في الحقول المادية أو في المجالات الرمزية، وهو يعرف لمن ينتج، وماذا ينتج، وبماذا ينتج، ووفق أي تصور نظري يمكن أن ينتج ما ينتج، وإلى جانب كل هذا، فهو يدرك خطورة وقيمة ما ينتجه، وما يبدعه من إبداعات فكرية وجمالية، ولعل مثل هذه المعرفة، الدقيقة والمركبة، هي ما يميز الإنسان، سواء عن الحيوان أو عن الآلة، وأيضا، هي ما يعطي لأفعاله وإبداعاته قصديتها التي تبررها، وبهذا يكون من حق هذا الإنسان- أو من واجبه - أن يحتفي بالنبوغ البشري، وأن ينحاز إلى العبقرية الإنسانية، والتي هي مظهر من مظاهر الطبيعة، وذلك في كليتها وشموليتها.

ولكنه - وفي أحيان كثيرة جدا - قد يضطر هذا الإنسان العارف لأن يبيع معرفته، وذلك بأبخس الأثمان أو أن يعطيها بالمجان، أو يتنازل عنها، إما خوفا من شيء، أو من جهة، أو طمعا في شيء من الأشياء، وبهذا يستبدل استقلاليته بالتبعية، وحضوره بالغياب، ويقايض وعيه بالغيبوبة، ويقنع بالسلامة، ويعتبرها نصرا وفتحا وغنيمة ..

يعتقد هيدغر (أن الإنسان يمكن أن يحيا على صورتين مختلفتين، فهو إما أن يحيا وجودا مبتذلا لا قلق فيه، أو أن يحيا وجودا أصيلا ومفعما بالقلق؛ وجودا يستطيع فيه أن يؤكد ذاته، وأن يصبح نفسه)

إنني أرى بأن الهوية ذاتية وشخصية، وهي لا يمكن أن تتكرر مرتين، وذلك بخلاف مظاهر الكينونة الخام ومكتسباتها، والتي قد تكون مظاهر ومكتسبات قطيعية وحيوانية عامة ومشتركة، وأرى في الموضة نزعة قطيعية خفية، وأن الفرد لا يمكن أن يعرف إلا عندما يختلف ويخالف، وبغير هذا، فما معنى أن يكون اسم هذا الشاب جهاد، أن يكون اسم تلك الشابة سعاد؟

إن الشخص - أي شخص - عندما يكون دورا مسرحيا، أو يكون وظيفة، أو يكون منصبا - فإنه من السهل جدا استبداله بغيره، أما إذا كان هو هو، وكان معطى إنسانيا متفردا، فإنه لا يمكن أن يقوم مقامه أحد غيره، إنه لا أحد يعوضه إذن، أو يكرره، أو يضاعفه، أو يتمثله - بشكل حقيقي وكلي - إلا هو. إن بعض الأسماء تخدعها الأدوار، و لاشيء يخدع أكثر من الأدوار المسرحية الجاهزة، ومن غير أن تدري، فإنها تعتبر الأزياء المسرحية جلدها الحقيقي، ولا تنتبه إلى جوهر اللعبة، وتنسى قواعدها وأصولها، واليوم - تماما كما بالأمس - لا يعرف كثير من الممثلين بأنهم ممثلون سيئون، وذلك في مسرحيات عبثية وسيئة جدا، وبأن الستارة سوف تنزل، قريبا أو بعيدا، وأن الأضواء لابد ستنطفئ في الأخير، وأن الأصل في الأشياء كلها، هو بداياتها الأولى، وأن أصل هذه اللعبة يكمن في الكواليس الباردة والمظلمة، وليس في الأضواء المؤقتة ..

إن السعيد إذن، هو من يعيش، ويدرك بأنه فلا يعيش، ويعرف لمن، ومع من يعيش، ومن أجل من، أو لأجل ماذا يعيش، وبغير هذا الوعي يصبح الإنسان لولبا صغيرا وحقيرا في «ماكينة» الوجود، ويتحول إلى حبة ضائعة وتائهة وضالة في مطحنة المجتمع، وفي مطحنة الأيام والليالي، وفي مطحنة التاريخ والجغرافيا،

يقول أحمد شوقي:

لو يرى الله بمصباح لما

كان إلا العلم جل الله شأنا

وما معنى أن نعيش من غير أن ندرك بأننا نعيش؟ وما معنى أن نصبح مجرد أدوار في مسرحية سخيفة ومملة؟

وما معنى أن تمشي الأيام وحدها، ونحن نتخيل أننا نحن الذين نمشي ونسير؟

وما معنى أن نظل ضيوفا على الوجود المتجدد، من غير أن نكون من أهله، ومن الفاعلين الحقيقيين فيه؟

الهوامش:

1- ع. برشيد (بحر العلوم) أربع مسرحيات - منشورات الهيئة العربية للمسرح - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة.

2- عبد الكريم برشيد - محمد الكغاط، المبدع الإنسان - موقع الكغاط الإلكتروني

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

احتفالية القصر الكبير بالمنجز الأكاديمي والإبداعي لأحمد هاشم الريسوني:
تجديد آليات الكتابة الإبداعية انتصار للأدب المغربي

■ محمد العناز - القصر الكبير - المغرب

الشاعران محمد العناز وهاشم الريسوني

استضافت رابطة الإبداع الثقافي بالقصر الكبير في افتتاح موسمها الثقافي 2013-2012 الأكاديمي أحمد هاشم الريسوني مساء للاحتفاء بمنجزه الأكاديمي والإبداعي بفضاء النادي المغربي مساء يوم الجمعة 30/08/2012 بالقصر الكبير. وقد عبر الأستاذ مصطفى الورادي عن دوافع هذا الاختيار ارتباطا بأصالة هذا المبدع وبالمنجز النقدي والإبداعي الذي راكمه منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي، مؤكدا في ذات الوقت أن ممارسة الفعل الثقافي داخل الفضاء الجمعوي بالقصر الكبير يتسم بالتهميش الذي تتعرض إليه المدينة على جميع الأصعدة مما يتيح الفرصة للشباب لليأس، والانجراف نحو الانحراف بكل أصنافه فضلا عن موقف الجهات المسؤولة من الفعل الثقافي، والمتسم باللامبالاة والتبخيس، وعدم تقدير أهميته في تحصين الكائن الإنساني من الانحراف في أوجهه المتعددة اجتماعية كانت أم فكرية أم عقائدية. هذا فضلا عما تكتسيه الثقافة من فعالية على مستوى تحصين الذاكرة والهوية، وبناء متزن للشخصية، وإدماجها داخل محيطها. وانطلق الأستاذ عبد السلام دخان الذي أدار أشغال هذا اللقاء من اعتبار الفعل الثقافي دعما للممارسة الديمقراطية في تدبير الشأن الثقافي، والتربية على مبادئ الحوار الإيجابي. واختار الدكتور حسن الشريف الطريبق في كلمته كشف ثنايا التجربة الأكاديمية للدكتور أحمد هاشم الريسوني منذ عمله الموسوم ب«الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف» الذي يرتبط بسياق ظاهرة الشعر العربي المعاصر بالمغرب، لذلك فقد أخذ الباحث على عاتقه مهمة استكناه طبيعة العلاقة القائمة بين الأجيال التي ساهمت في بلورة القصيدة العربية المعاصرة بالمغرب منذ الستينيات مرورا بالسبعينيات ووصولا إلى الثمانينيات، مع تحليل دقيق لهذا المنجز ورصد لتحولاته. وقد كان هذا البحث بتعبير حسن الشريف الطريبق يتسم بالدقة والجدية؛ لأنه ينم عن حضور يقظ في تتبع ثنايا التجارب الشعرية المغربية. لذلك فقد كان هذا العمل علميا خالصا. ولم أكن في موقع الإشراف أوجه رجلا يأتي بعمله مكتملا ناضجا. أما شعره فقد كان صادق الطوية في إطار إحساس حقيقي لمواجيد مختلفة تتفاعل لتخرج في صورة أعمال شعرية تتضمن تجربة عميقة؛ لأن أحمد هاشم الريسوني كان يزاوج بين الاستكشاف الشعري الإنساني، وبين القول النقدي ليكون نتاج ذلك تجربة أكثر قوة وعمقا. واختار الشاعر والمترجم المهدي أخريف الحديث عن المشترك الحياتي بينه وبين صاحب «مرتيليات» بوصفها قصائد النوسطالجيا والشجن ومدح الأمكنة على إيقاع الذكرى، والبحث عن التجريب، وعن إيقاع منظم لذات في مرحلة تبحث عن الذات. في حين كانت قصيدة «النور» تتوقف على وتر عشق صوفي ملتهب يحتفظ فيه الديني بالدنيوي في نص شعري مختلف عن سابقه في الرؤية والموضوع ومؤتلف معه في النسقية والشعرية. أما «الجبل الأخضر» فهي قصيدة طويلة تعيد «كتابة» سيرة الجد مولاي أحمد بمفردات الشعر ولغته. أما عمله الشعري الجديد «لا» فهو يؤكد أن أحمد يكمل شعريا ما لا يكتمل أبدا يكمل نصه المفتوح الممدود اليد لنصوص الشعر والحياة قابضا على جمرات ملتهبات من خلص الشعر الغنائي في عمل يمثل إضافة هامة في تجربته الشعرية بوجه عام. ويشكل كتاب «إبداعية الكتابة: دراسة في التحديث الشعري عند محمد الصباغ» لأحمد هاشم الريسوني منطلقا لمداخلة الدكتور عبد اللطيف شهبون مستحضرا علاقته الموغلة والقوية بالقصر الكبير من خلال الراحل محمد الخمار الكنوني الذي كان يحيطه بالرعاية والاهتمام. واعتبر صاحب «إليك انتهيت» كتاب «إبداعية الكتابة» ينطلق من فكرة موجهة له مفادها أن أدبية محمد الصباغ لا تقل سموقا وحداثة عن صورة جبران خليل جبران، أو الحركة الثقافية في تطوان، مقابل الحركة الثقافية ببيروت. وقد رصد الباحث بدقة سجل الأدب والأدباء بتطوان خلال النصف الثاني من عهد الحماية تمهيدا لرصد المؤثرات الأدبية، وبنيات الكتابة لدى محمد الصباغ، وطبيعة التحديث الشعري لديه عبر تشريح دقيق لكتاباته الإبداعية وللمباني والأشكال وتشكل المفردة، وفضاء الجملة، والإقامة في المسكن والكائن، وشاعرية الخيال. إن أحمد هاشم الريسوني استطاع أن يؤسس لشرعية وإبداعية الكتابة لدى محمد الصباغ بخاصة في نثيرة الشعر بالاعتماد على المنهج التاريخي الذي لا يزال يحتفظ بأهميته وقوته العلمية رغم تطور المناهج. فضلا عن طبيعة الرؤية التي انطلق منها أحمد هاشم الريسوني في أبحاثه الأكاديمية. وبذلك فإن دراسة مثل هذه نابعة من مبدع اتجاه مبدع آخر لابد وأن تكون على قدر كبير من التميز والجدة. شجرة الأنساب كانت منطلق مداخلة الدكتور عبد الله المرابط الترغي الذي أكد أن صاحب ديوان «لا» ينفرد باسم ينتسب لوالده هاشم الريسوني، مستحضرا سياقات من المشترك الحياتي والعلمي في الوقت الذي كان الدكتور عبد الله المرابط الترغي رئيسا لشعبة اللغة العربية بكلية آداب تطوان. واعتبر أن الجمع بين الإبداع والدقة الأكاديمية معادلة صعبة استطاع الريسوني أن يحققها سواء في أعماله الإبداعية أو البحثية أو النقدية. وانطلق المحتفى به الشاعر والأكاديمي أحمد هاشم الريسوني في كلمته من التأكيد على أهمية الحلم بوصفه الحافز الأساس للكتابة ولممارسة عشقها. سواء في الكتابة النقدية أو الإبداعية؛ لأنها الأثر الذي يدخل في سياق اللانتهائي، وهذا ما يبرر اختياره لأعمال رصينة مثل كتابات محمد الصباغ التي وجد فيها بحرا عميقا وطاقة إبداعية هائلة. والاهتمام بالبحر الصباغي يرتبط بضرورة إعطاءه المكانة التي يستحق والمقام المنوط به لأنه ابتكر

ندوة تكريمية للناقد المغربي الدكتور حسن المودن

الدكتور حسن المودن

لحظة تفكير

د.الطيب بوعزة

الزمان من منظور فلسفي

يعد مفهوم الزمان من المفاهيم التي إنشغل ببحثها الفلاسفة والعلماء؛ لكنهم إنتهوا بعد طول بحث إلى استعصاء فهمه وتحديده. وقد تبدو هذه النتيجة مستغربة ،إذ كل واحد منا له إدراك ما للزمان، وكل منا يستعمل أدوات ومؤشرات لقياسه. فلماذا يستعصي سؤال «ما الزمان؟» على التحديد والتعريف؟

ما هو الزمان؟

تجاه هذا السؤال العصي وقف الفيلسوف أوغسطين متأملا حائرا، فقال في كتابه «إعترافات»: «إذا لم يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف ما الزمان، لكن بمجرد ما يطرح عليّ السؤال وأفكر في الإجابة عنه أشعر بأنني لا أعرف الجواب». كأن الإنسان له حدس لمعنى الزمان، لكنه لا يستطيع التعبير عنه بالعبارة اللغوية، لأنه ينفلت من كل إمساك أو إحتواء داخل تجاويف الألفاظ والتعابير.

في هذا السياق أيضا يقول باسكال عن سؤال الزمان: «من ذا الذي يستطيع تعريفه؟ بل لماذا يعرفه أصلا ما دام كل الناس يدركونه من دون تحديده؟». ونزوع باسكال إلى هذا الموقف راجع إلى اعتقاده بأن أي محاولة لتعريف الزمان محكوم عليها بالفشل حتما. فسؤال ما الزمان هو من صنف الأسئلة الأساسية التي ليست لها إجابة.

لكنني وجدت الباحث أوليفيي كوستا دو بوروكار، في مقالته عن «الزمان» في «الموسوعة الشاملة» الفرنسية، يستحضر موقف باسكال ثم يعلق عليه قائلا «إن موقف باسكال موضوعا في سياقه يعبر عن علم رياضيات لم يكن وقتئذ متطوراً». وأستغرب من هذا التعليق، لأنه لا يخلو من تقليل واستسهال لدلالة وعمق السؤال، إذ يوحي تعليقه هذا بأن تقدم الرياضيات كفيل بحل إشكال الزمان؛ وهذا ليس صحيحا على الإطلاق. نقول هذا رغم إدراكنا للدور المهم الذي يقوم به الحساب الرياضي في القياس العلمي للزمان، فالزمان النيوتوني ما كان ليتأسس من دون حساب التفاضل والتكامل، لكن مع هذا وذاك فإن التنظير الرياضي يساعد كمرتكز قياسي وليس كمحدد ماهوي لمدلول الزمان، أي أن ثمة أولوية في حدس دلالته، ثم العمل على الإستعارة من الرياضيات لتكميم تلك الدلالة وقياسها. هذا من دون أن ننكر أن الرياضيات كانت في انتقالها وتطورها مددا مهما للفكر الفيزيائي، فلولا تطور الرياضيات وتوسيعها الفريد لحقل العدد من العدد الطبيعي إلى العدد الصحيح، والعدد العقلي، فالعدد الحقيقي ثم العدد العقدي المركب، ما كان بإمكان الفيزياء أن تتطور وتصوغ نظرياتها؛ نقول هذا ونعترف به، لكن مع ذلك نعتقد أنه ليس صحيحا أن الصعوبة التي إستشعرها باسكال تجاه سؤال الزمان راجعة إلى ضعف في تطور علم الرياضيات.

ونعود إلى أوغسطين وباسكال واستعصاء سؤال دلالة الزمان فنتساءل: هل يمكن للوعي المعرفي البشري أن يكتفي بالذكرة المشكالية، أي القول إن الإنسان له إدراك للزمان من دون الحاجة إلى تعريفه؟

رغم الإستدلالات العديدة التي يمكن الإتيان بها لدعم موقف باسكال، فإنه لم يكن مقنعاً لا للفلسفة ولا للعلوم؛ إذ لم يكن بالإمكان الإقتصار على مجرد هذا الحدس الأولي واستشعاره من دون التفكير فيه ومحاولة تحديده. ذلك لأن مفهوم الزمان مكون معرفي رئيسي من جملة المكونات المفاهيمية التي نستعملها في إدراك الوجود، سواء كان هذا الإدراك يتم في حقل الفلسفة أو يتم في حقل العلم أوالدين. فقد وعت الفلسفة منذ القديم أن التفكير في الوجود وتحديد دلالته يستحيل من دون استعمال مفهوم الزمان، وسواء إنطلق التفكير الفلسفي من هيراقليط القائل بمطلق التغير أو إنطلق من برمنيدس القائل بمطلق الثبات، فإنه يستحيل عليه تأسيس تصور عن الوجود من دون الإرتكاز على مفهوم الزمان. كما أن المنطق الأرسطي في تحديده للمقولات العشر كان لابد له أن يستحضر الزمان لاقترانه الجوهري بالحركة؛ لأنه شرط من شروط إمكان التفكير في الأعراض التي تنتاب الجوهر.

وانتقالا من الفلسفة إلى الفيزياء نجد الزمان حاضراً أيضا، فالفيزياء لا يمكن أن تشتغل دونما استحضار لمقولة الزمان وقرينه (المكان)، وتوسلهما لإدراك صيرورة الوجود. بل يمكن القول إن كثيرا من التحولات الكبرى التي شهدها تاريخ الفيزياء كانت في الأصل تحولات في تحديد هذا المفهوم العصي المنفلت. فمعلوم أن الإنتقال من الفيزياء النيوتونية إلى فيزياء أينشتاين مثلا، هو انتقال وتحول في مفهوم الزمان بتحويل دلالته من الإطلاقية إلى النسبية.

نستخلص مما سبق قيمة هذا المفهوم ومحوريته بالنسبة لأي رؤية إدراكية تروم فهم الكينونة واستكناه دلالة الوجود، سواء كانت هذه الرؤية الإدراكية رؤية فلسفية أو علمية.

فما إذاً الزمان؟

فلسفياً، ثمة تصورات متناقضة وشديدة التباين والإختلاف. و يختزل الشيخ الرئيس ابن سينا هذا الإختلاف في كتاب «الطبيعيات» فيقول: «فمن الناس من نفى أن يكون للزمان وجود البتة، ومنهم من جعل له وجودا لا على أنه في الأعيان الخارجة.. بل على أنه أمر متوهم، ومنهم من جعل له وجودا لا على أنه أمر واحد في نفسه، بل على أنه نسبة ما على جهة ما». لكن مع هذا التباين والتعدد أرى أنه يمكن اختزال هذه التصورات في قسمين اثنين: قسم يرى الزمان ذا كينونة واقعية خارج الذات، أي زمان طبيعي موضوعي مستقل عن الذات المدركة؛ وقسم آخر يذهب إلى اعتبار الزمان نتاج الذات، أي أنه مجرد مقولة ذهنية أو إبداع ذهني أنتجه الإنسان لإدراك صيرورة الواقع الكوني وحركته.

لكن هذا الإختزال لا يكشف عن عمق إشكال الزمان ولا عن المقدار الهائل من الأبحاث والمراجعات التي حظي بها. بل يبدو لي أن رحلة الفلسفة والفيزياء بحثا عن دلالة الزمان يليق بها أن تشبه بالرحلة الملحمية للروائي الفرنسي مارسيل بروست في رائعته المطولة «بحثا عن الزمان الضائع» فرغم أن بروست لا يتناول في روايته مفهوم الزمان بالتحديد، بل يتناول صيرورة الحياة وما تصنعه من شروخ زمانية في الذاكرة، فإن عشرة آلاف صفحة من الموسوعة الروائية لبروست المعنونة «بحثا عن الزمان الضائع»، وما نجد فيها من حرص على تقديم زمان مفتت متجزئ منتثر، هي تجربة أدبية فريدة فيها الكثير من الشبه مع حكاية مفهوم الزمان في حقلي الفلسفة والفيزياء، فقد بدأ الزمان فيهما ممتدا ومطلقا وانتهى متشظيا ومخروما من كل الجهات، وكذلك طبيعة الزمان البروستي.

شذرات

«الشذرة، هي الشكل الوحيد الملائم لمزاجي، تمثل كبرياء لحظة محولة، مع كل التناقضات التي تحتويها. إن عملا ذا نفس طويل، وخاضعا لمتطلبات البناء ومزيفا بهاجس التتابع، هو عمل من الإفراط في التماسك بحيث لا يمكن أن يكون حقيقيا.»

إميل ميشال سيوران

■ عمر علوي ناسنا

تحتفظ كل الأشياء السيئة بقدرتها العجيبة على صنع طاقة الخيال الخارق إن قارورة السم على طاولة لا تكف عن الكلام.

///

تعرف الزهور التي توضع على القبر أنها تشبه الذين يساقون للحرب، وحدها تؤدي الثمن المرعب للإخلاص لفكرة لا تخصها.

///

انتبهوا للقابلة وهي تقطع الحبل السري، احمل مقصك دائما معك كي تكبر حرا باستمرار.

///

الكواليس الوحيدة التي نرتاح فيها من التمثيل لا توجد فعلا إلا في المرحاض وفي غرفة العناية المركزة.

///

يكتب الكاتب عن موضوع فيحقق نجاحا ثم يصبح هو موضوعا. هكذا تولد الشهرة، هكذا يموت الكاتب.

///

كثيرون يعيشون على الرغم منهم، إنهم يعيشون حياتهم كعقاب، إن الشيء الوحيد الذي يبقيهم أحياء هو السؤال التالي: لماذا نعاقب؟ ولأنهم يعوون خطورة السؤال ولمن يوجه السؤال، فهم يكتفون بأن يطرحوه سرا على أنفسهم، هكذا يتحولون بالتدريج إلى مجرمين، يوقظون أنفسهم كل صباح ويجلدون أنفسهم بالحياة.

///

إنني أخشى عليكم من الإيمان، حيث إن حماسكم الشديد يدفعكم لإحراق كل سفنكم وأوراقكم، وحيث إن الشك يكون قد مات تماما فإن الروح لا تجد سوى أن تكفن نفسها بمزيد من الإيمان.

///

كل البراهين موجودة لتمارس عنفا ما، إن حالة الاقتناع، هي حالة عقلية حضارية، إنها لا تترك أية آثر للدم، البراهين تصنع دائما جريمة كاملة.

///

الحزب الوحيد الذي يتجدد باستمرار يتشكل من الأشخاص الذين لا يتحزبون.

///

يفرح الأطفال حين نخبرهم بأننا سنسافر، ليس السفر في حد ذاته هو مدعاة فرحهم، إنهم يسعدون لأنهم يسافرون مع أب جديد وأم مختلفة لا يظهران إلا في السفر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

///

وجدا الحب لكي يمنح وجها إنسانيا للذة، اللذة بطبيعتها وحشية متمردة، لاشيء غير الحب قادر على منحها ذلك الوجه السمح الأليف، إن ترويض اللذة هو مشروع الحب الكبير.

///

إنني لست متشائما، أنا فقط أفهم أن العذاب خبز يومي، وأفهم أنه لكي لا يؤدي هذا العذاب للتمرد على الحياة قد تم اختراع نوع آخر من العذاب اسمه اللذة، يأخذ الجرح فيها شكل فم ضاحك.

///

ما أجمل الثورة إنها تعيد ترتيب المفردات من جديد، ثم ها نحن ندخل في النظام مرة أخرى، ما أقبح الثورة.

///

دعاني أحدهم للانخراط في الحزب، ليس هذا هو المؤلم، ما آلمني حقا هو أنه وجد في مواصفات حزبه، أخيرا صرت صالحا للتعليب.

///

أنا دائما حيث لا أكون، يتكفل الآخرون بهذا النوع من الحضور.

///

التاريخ ذاكرة منتقاة بعناية.

///

يقدم الحب بشكل مضحك عندما يقرن بحبيبين متعانقين ساعة الغروب، في وسط العواصف حيث تحضن أم طفلها لتحميه يهب الحب في شكل إعصار يصل السماء بالأرض.

///

حاجة الناس للانتماء هي المدخل الذهبي للعبودية، هذا قول لا يقبله كثيرون، إن الانتماء عندهم يحقق كينونة الناس ويمنحهم شعورا بالأمان، إنها أفضل دعاية حظيت بها العبودية.

///

الأحكام المسبقة نوع من التسرع في القتل. ما جدوى أن نعتذر للدم بعد أن يكون قد صار خارج الشريان.

///

قالت عاهرة: إن الناس يضعونني دائما ضمن كائنات الجحيم، إنهم لا يعرفون أنهم شكلوا بي فكرة عن لذائذ النعيم وكونت بهم فكرة عن فظاعات الجحيم.

///

حين يقف شخص ما أمامك حاملا بندقية يسدد فوهتها نحوك فلا تجعل أصبعك يضغط على الزناد بخوفك أو توسلك، اضحك بقوة، حين يطلق الرصاص عليك تكون قد حكمت عليه بالموت خوفا منك، لقد جردته من أخطر سلاح: خوفك منه.

قصة قصيرة

البيت الكبير

فاطمة عافي

أرهقني السفر وأصبحت المناظر لا تلهيني.. إذ لا يشاهد المرء غير أرض يكسوها الحصى أو نبات الحلفاء أو الشيح، ومن حين لآخر تتراءى بعض الشجيرات اليتيمة هنا وهناك..

فجأة توقفت الحافلة..

ما الأمر تساءلت الأعين والشفاه..

زوبعة رملية مارة في الطريق.. سنتوقف لحين مرورها رد السائق.

تصاعد الغبار في عنان السماء فأحاطها بغلاف يحاكي لونه لون الأرض الرملية..

إذا كان الأمر عاديا بالنسبة لسكان المنطقة، تعودوا عليه بمرور الأيام فإنه لم يكن كذلك بالنسبة لابنتي ذات السبع سنوات التي اصفر لونها من الخوف فأخذت أهدئ من روعها وأشجعها على النظر من النافذة.

منظر يستحق أن يطبع في الذاكرة.. تمنيت لحظتها امتلاك ريشة رسامة لأنقل المنظر الرائع، منظر روعة الطبيعة في لحظات الغضب..

من بين الجبال مرقت الحافلة، وعن بعد لاحت الواحة قابعة في الصحراء متوارية بين الجبال كعانس ذهب جمالها ورونقها.. خجولة.. منسية بعد فترة عز، يوم كانت محطة لتجارة القوافل، قوافل عبرتها لقرون في اتجاه توات والسودان.

عالم جديد تعبر ابنتي بوابته، يختلف وبشكل كبير عن عالم طنجة الذي ولدت وعاشت فيه، حتى الهواء له نكهته الخاصة.

اتسعت الواحة وعوض الإسمنت الطوب، لكن لم تتغير كثيرا، فلازالت تحتفظ بطابعها الأصيل المميز.

وصلت الحافلة إلى ساحة واسعة خارج أسوار الجانب العتيق..

توقفت.. وما أن نزلنا حتى هرعت جدتي تستقبلنا بدموع الفرح.. كان بصحبتها شاب جاء لمساعدتنا على حمل الحقائب..

ما أسرع ما تمر الأيام، لم أرها منذ سبع سنوات، منذ جاءت لحضور سبوع ابنتي، لم تحب المدينة أبدا.

بدأ السير نحو «القصر» الذي بدت أسواره صامدة في وجه الزمن.. أسوار وقفت تصد غارات البدو التي كانت تشتد كل فترة جفاف..

من أحد الأبواب الضخمة عبرنا.. أحسسنا ببرودة أنعشتنا بعد أن عانينا من شدة حرارة شمس يوليوز طوال الرحلة في الحافلة.

في دروب مسقوفة كنا نمشي.. ولولا أن جدتي كانت معنا ما استطاع أي منا التحرك قيد أنملة من شدة الظلمة التي أرعبت ابنتي في البداية فأشعل الشاب بطارية خففت شيئا ما حدتها..

مع كل خطوة كنا نخطوها، يتصاعد الغبار، فنجد صعوبة كبيرة في التنفس.

أخيرا وصلنا الى ساحة واسعة مكشوفة ومنها إلى زقاق استقبلتنا في مدخله سيدة في منتصف العمر ما أن رأتنا حتى هرعت تحتضننا مرحبة.. كذلك فعلت باقي النسوة اللواتي خرجن من منازلهن على إثر سماعهن للجلبة والضوضاء.. في ثوان تجمع العديد من الأطفال الذين أخذوا ينظرون إلينا بفضول..

استمر سير الموكب إلى أن استوقفه باب ضخم من جذوع النخل في آخر الزقاق.. فتحته جدتي بمفتاح يوازيه ضخامة..

وجدت ابنتي نفسها في فناء تحيط به أروقة وأينما التفتت تجد غرفا..

كان البيت طابق ثان، بيت مبني بالطوب، تزين أعمدته نقوش..

كان الدخول إلى بيت بهذا الاتساع بعد فترة طويلة من التنقل في وسائل مواصلات مختلفة من قطار وحافلة فرصة لابنتي لتتحرك بين جنباته.

أخذت تتفحص المكان.. استرعت الجدران انتباهها واستغربت كيف تركت بدون طلاء.. ضحكت مشفقة فالكثير مما تعودت عليه لن تجده.

كان العشاء جاهزا، فما أن أسدل الليل خيوطه حتى هرع الكل إلى السطح. فسطوح المنازل تصبح في الصيف مخادع نوم إذ لا يستطيع أحد النوم في غرفة وإلا اختنق من شدة الحر.

استلقيت.. نظرت إلى السماء.. سوداء داكنة تتلألأ فيها آلاف النجوم كأنها لآلئ في جيد حسناء إفريقية.. لا حركة تسمع في صمت الليل إلا حفيف جريد النخيل كأنه همس.. مناجاة عاشقين اختلسا لحظة اللقاء بعيدا عن أعين الرقباء.

العودة إلى الواحة، إلى البيت الكبير حيث جدتي كان يشعرني دائما بالأمان، وفي هذه الفترة من حياتي كنت في أمس الحاجة إلى أن أهرع إلى جدتي وأرتمي في حضنها كما كنت أفعل وأنا صغيرة..

منذ أيام اتخذت قراري، انتظرته، فمع الأيام والسنين حول حياتي إلى لحظات انتظار، لكن هذه الليلة الأمر يختلف.

مرت بي ليالي طويلة من الأرق، بللت كل مخداتي بالدموع حتى أصبح مجرد التفكير في دمعة قد تنسكب على خدي مدعاة لانفجار غضبي.. فأصرخ كفى، كفى، لكن صراخي لا تسمعه غير جدران بيتي.

زوجي كان يعيش كمراهق.. مغامراته لا تنتهي.. سد أذنيه عن كل ما ليس شخصه الكريم.. وأهوائه ونزواته.

كان فزعي يشتد كلما تخيلت نفسي أعود إلى البيت وأواجه والدي وكلمة واحدة ترن في أذني: مطلقة، ومع كل ترديد يقشعر بدني الذي تحول إلى قطعة نادرة، مزخرفة بكلمات زوجي الذي لم يوافق والدي عليه إلا بعد أن رأى إصراري.

صراع رهيب في أعماقي.. وكلمات تتردد.. طفلتي.. المجتمع... مطلقة.. أنا.. أنا..

كلمات حولت لياليّ إلى عذاب مستمر.. إلى شبح مرعب يطاردني بلا رحمة.

منعت نفسي من الشكوى لأمي حتى لا أسمعها تردد كلمتها المقدسة

«إصبري».

ماذا جنيت من الصبر غير الإمعان في الإهانة والإذلال حتى نسيت طعم الحياة.

هزني الطلاق رغم أن القرار كان قراري..

نظرت إلى الساقية التي كانت مسبحا في صغري، مياهها تنساب رقراقة صافية..

جلست على حافة الساقية والألم يعتصرني والذكريات تجتاحني بعنف كالإعصار..

أتذكر لقاءنا الأول وكيف أذاب دفء عينيه جليد مشاعري فتهاوت أسوار قلبي أمام قصائد الحب.. كانت الكلمات تنساب من بين شفتيه رقيقة ناعمة.. أحببته بجنون وبعد أن أزال القناع وظهر على حقيقته كرهته بجنون أيضا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

خُلود

قالت له كطفل صغير: «كمال، هل تهتم بالشعر؟»

قال لها كَدُمية معبّأة سلفاً لترديد نفس الكلام: «اشتغالي بوجهكِ الجميل يا خُلود لا ينسيني أن أقول فيك الشعر».

قالت له: «أتحفظ شيئا منه؟»

قال لها: «أحبكِ كما يحب النملُ السُّكّرَ!!!!!!..»

قالت له بصوت أرقّ من النسيم:

«مَاتَانْسَانِيشْ بَتْبِي وَرْدَة؟»

دسّتْ عينيها في الأرض، واحمرّتْ وجنتاها من الخجل حتى كادت تسودُّ أو هي اسودّتْ فعلا. تسمّرَ الأب أمام التلفاز -كعابدِ صنمٍ- خاشعا ومركّزاً- تركيز الخياط في قفطانٍ مغربيّ- في التلفاز، (لا تُزْرِمُوهُ أيها العاشقانِ الصغيران!) ثم تَحوّل صوبهما، فَصَفَعَهُمَا ولَكَمَهُمَا وَرَكَزَهُمَا غاضبا:

- أُسْكُتَا أيها العاشقانِ الصغيران، رأةٌ بَذاتْ «خُلُود».

■ سعيد موزون -المغرب-

خطوات في الحداد

غادرا المنزل الواطئ بين منازل الطوابق. عبرا خاتمة الزقاق المفضي إلى الشارع الترابي الذي يفتح رأسه الغربي على السوق الأسبوعي ورأسه الشرقي على ساحة «الكراج». ثمة حافلات سفر مصطفة في الساحة جوار مدرسة مسخ سورها مرحاضا عموميا، وجمالها الهندسي الفرنسي صار مهترئا ومخروما. دونما انتظام توزعت على جنبات الشارع أشجار الصفصاف، وشجيرات الليمون. القمر مكرها توارى خلف الظلام. والنجوم نكست زينتها وتناهى بريقها في الغياهب. كانا متهالكين في هذه الساعة المتأخرة من ليل تكاثفت ظلماته. لولا إصرارها على السفر ما وجد جنبها الآن، بدت بقامتها القصيرة في جلبابها الناصع البياض مثل غيمة لا تملك سبيلا. مرر أصابعه على جبينه حيثما زعم اشتباك العياء والتثاقل، قوس جسده الطويل تاركا نحافته الحدباء تحتمي بالمعطف القطني الأسود. كانا قد انعطفا يمينا وسطّرا أولى خطواتهما على الشارع المقفر إلا من فراشات تطوف بلا كلل أو ملل حول النور الخافت لعمود الكهرباء، وريح تفتح وتصد باب المقبرة كراهب دير يدق أجراس القداس. في مكان انعطافهما، وقف حافي القدمين في ظهيرة نهار قائظ، لأشد ماكان كرهه للنعال، عندما كان عمره سبع سنوات. وما لبث أن ركض منسلا بين جماعة تحمل في مقدمتها صندوق من خشب، تمشي حثيثة الخطى. واجمة الملامح، وبينها بعض العيون دامعة. أغواه جرس الكلمات. فطفق يردد مع الجماعة:

مولانا نسعى رضاك وعلى بابك واقفين
يا من يرحمنا سواك يا أرحم الراحمين

مضى الطفل مهووسا بمكنون الصندوق. يطوي المسلك في انحداره والتوائه بين الأعشاب الصفراء اليابسة والسدر. يتوقف في هدأة قصيرة ليقتلع الأشواك المنغرسة في قدميه أو ليزيل الحصى الحادة الرؤوس، لكنه يستأنف المسير بقدميه الداميتين، الخطى تتبع الخطى، والنواصي تسيل عرقا، لا هبة ولا عصفة تدفع سحب الغبار المتناثرة. يطير الجراد الرمادي فيطير قلب الطفل فرحا برؤية أجنحته الملونة بالأزرق والرمادي الغجريان. يختلط ضجيج زمار النبق وأصوات الحشرات بابتهالات الحشد الجنائزي. قرب كومة تراب صلوا خلف الصندوق بلا سجود أو ركوع. صعد الطفل إلى رأس الكومة رمق حفرة مستطيلة تتوسطها حفرة بنفس شكلها، لكنها بعمق نصف متر، حدق مليا، قبل أن تجذبه من ذراعه يد غليظة عليها زغب مستفحل، ومن بين لحية كثة، انبعث صوت مزمجر:

-مالك مكتحشامش، هذا شغل الكبار وليس الصغار

تراجع وأخد مكانه على هامش نصف حلقة من فقهاء مقرفصين برؤوس معممة تميل كسنابل عجاف لا خير في مرحها مع الريح، وهم يقرؤون القرآن، شق الطفل طريقه الى حيث مكمن هوسه، بالكاد سلك بين الأجسام الملتصقة، وضعوا الصندوق فوق الكومة، أزاحوا الغطاء عن لفافة بيضاء، حملوها بلطف شديد، ثم وضعوها في قعر الحفرة، وهم يرددون بلطف أشد:

-لا اله الا الله محمد رسول الله.

■ مصطفى بوتلين

شعر

صديق اَفاقي

■ محمد رحو

كنبي من أقصى غربته انبجس
ليضئ ما محته السنابك الرعناء!
كأي نبتة عصية
لم يروضها سياج مناور!
مخفورا برؤياه تقدم
نحو المشهد الموغل في الغرابة
كتلميذ يتعلم درسه الأول
من»أتون التناقض»!
ليفضوا حجاب الأيدولوجيا
عن تعاليم ينثرها الأدعياء
بعيدا عن عيون الشمس!
***
هو صديق آفاقي
لكم كان رائعا
إذ تقمص مخاض ريح
تصر على فعل الهبوب
حد جرف الأقنعة
عن وجوه أضاءت جبين التاريخ
وعادت خنوعا طيعة
كي تنفثه سم الخيانة!
***
هل من عائق يثنيه
عن الإقامة بحرائق الهيام
بوردة منذورة للمدى!؟
هل من توق يرتديه
سوى أن يفجرالمشهدا
بما تضمره براكين القلب
لسمسار يبرر عمر السدى!؟
***
ليست عادته
هضم دعوة لفضاء مشبوه
ليست غايته
إهداء عكاز من فلين
لرفاق يفاعته المدمنين
أنخاب الحنين/البكاء
على ما مضى وانقضى!
هو صديقي الذي انبعث
من احتضار الفصول العجاف
ليؤشر على مولد زهرة الماء
بحقل أدمته نيوب القحط!
هو صديقي الذي انبجس
من مجرة لا تطمس النداء
لتحرير صوتي الشارد
من براثن أوهامه
لتحريري من قصيد مشدوه
بمرآة لا تجلو الوجوه
حد أن احتدم في السؤال:
هل ترى انقرض النقاد
أم تراهم يئسوا

من سطوع شمس الشعر
ليعبروا – هكذا – غير مبالين
بوخز الشاعر الشارد
عن رنين جرس الأعماق!
***
هل لسواه أن ينير
لعيني بهاء التشكيل/
سماء الفكرة/
نداء الآفاق!؟
هل لسواه أن يمخر خضم التأويل
مستقرئا جسد التاريخ
خلية خلية
كي يبدع المعنى
جمالية العناق!؟
هل لسواه أن يرعى نمو الجمرة
لحظة لحظة
حد أن توقد الطريق
خطاها الحرة!!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حميد ركاطة

قراءة في رواية «الطيور تغني كي لا تموت» (1) لعبد الغفور خوى

تناقش رواية «الطيور تغني كي لا تموت» لعبد الغفور خوى مفاهيم من قبيل: الحرية والخيانة، الحياة والموت، والحب.. والمنظور إلى الواقع المغربي خلال فترة محددة من تاريخه النضالي متوسلة بكتابة عمدت على تضمين الحكاية الشعبية والفن المحلي والعادات والطقوس والتقاليد، ومظاهر ثقافية متعددة رغم رصدها ضمن حلبة صراع بطلها «عمر» الرجل الذي يبحث عن عدالة قضيته التي تجاوزت المنظور الفردي للحرية إلى المنظور العام لحرية وطن بأكمله

عملت الرواية على إبراز أحداثها ومواقف شخوصها من خلال الارتكاز على وعطيات المكان الذي تعدد من الفضاءات المغلقة إلى المفتوحة التي كانت لها دلالتها النفسية البارزة عبر توظيف الرؤية والحلم والرؤيا، وأحيانا عبر اليقظة والحلم.

إنها رواية بقدر ما أبرزت المواقف الخاصة ابرزت المواقف المشتركة والمتقاربة حول نفس المفهوم بمنظورات منها ما هو محدود زمانيا ومنها ما هو أشمل. كما لمسنا أن شخوص الرواية برزت نوازعها المختلفة ومواقفها المتضاربة تبعا لتضارب المصالح الخاصة حول مفاهيم كالحياة والموت والوطن والحب والخيانة. فالرواية عملت على رصد واقع فترة من خلال حبكة قوية أبرزت حنكة صاحبها وقدرته في الانتقال من جنس كتابة لآخر بامتياز. فما هي أهم مرتكزات هذا العمل الروائي وخلفياته الفنية والإبداعية؟

المنظور إلى الحرية

بدأت الرواية بوصف عمر وصديقة فاتح الرضواني داخل ضيعة فسيحة وهما يقومان بالأعمال الشاقة تحت حراسة جنديين، صورة بقدر ما أبرزت هواجس البطلين عبرت عن توق للحرية خارج أسوار القلعة. هذا الهاجس المشترك سيحول المكان إلى مسرح فسيح لرصد تفاصيل لحظة الهروب وحيثياته بعد مقاومة عنيفة.

لقد رصدت الراوي من خلال لحظة الفرار هذه مجموعة من المواقف التي أبداها البطلين حول مفهوم الحرية والمنظور إليه، منظور بقدر ما أبرز اختلافا جوهريا حوله بين الحرية في شموليتها (حرية الانسان والوطن) والنظرة الضيقة المتمركزة حول حرية الفرد والتي ستجسد ما يشابهها من مفاهيم أخرى من خلال حوار محتد يقول الراوي حول موقف عمر «يا فاتح أرى أن الموت في هذا المكان مهانة لنا. أنا لا أريد أن أموت هنا كالطريدة، أريد أن أموت شهيدا من أجل وطن احتله المعمرون وساعدهم الخونة. الرجال الحقيقيون يعيشون كالنسور فوق القمم الشامخة» ص 15

في حين نلمس أن مفهوم الموت لذا صديقه فاتح هو مفهوم عبثي وآني يرتبط فقط بذات الفرد وحاجاته الخاصة «الموت يدركنا أينما حللنا، من لم يمت جوعا مات بطلقة بندقية.. ليس المهم هو كيف نموت، لكن المهم هو لماذا نموت؟» ص 15

إن عشق الحياة يبقى في النهاية سببا للهروب لكنه عشق ممزوج بقضية وغاية سامية لذى البعض في حين يظل لدا البعض الأخر (فاتح) تبديدا للجوع والانتظار يقول «في الانتظار ذاته يموت الإنسان مئات المرات» ص 16، موقف يناقضه موقف عمر «إذا كان لابد من الموت فإني أريد موتا كاملا ونهائيا وغير منقوص» ص 16

وهو يقارن بينه وبين صديقه يبرز بطل الرواية المنظور إلى الحرية «كلانا يطلب الحرية، لكن فاتح اختار الخروج من السر إلى العلن، أنا لست متهورا مثله، السعي للحرية ولو في السماء السابعة لكن بدون اندفاع» ص 19

وسنلمس مدى تقاسم هذا المفهوم من خلال منظور بعض شخوص الرواية إلى والواقع تحت الاحتلال الفرنسي من خلال ما ترسب من صور فظيعة في ذاكرتهم كما هو الأمر بالنسبة لشخص «ناصر الحجام» يقول عنه السارد «حدثني عن المواسم الفلاحية الماضية، عن القايد والمقدم والاحتلال الفرنسي، والمناضلين والخونة والفقراء وثقل الضرائب.. حدثني عن المغارم الثقيلة والإتاوات الزائدة ..التي اتخذها القواد الكبار.. حدثني عن السخرة في مزارع المعمرين والقواد.. تويزة، وكوفة، وجعبة وعسة، ومن يرفض يعاقبونه بالسجن ومن يفر يعتقلون أحد أفراد أسرته» ص 54

إن هذه الصور بقدر ما تبرز بشاعة الاستغلال تطرح إشكالية الحرية المضمر في خطابات وأحاديث القرويين ومدى الاستياء الذي لفهم جراء الاستبداد والسخرة والعنف. وهو ما يعيد إلى الأذهان الصورة الجميلة للقرية ولحياة الأفراد قبل دخول الاستعمار الفرنسي يقول السارد «قبل وصول الفرنسيين إلى القبيلة (كان) العشب ينبت فوق سطوح البيوت، وعيون الماء تنفجر من شقوق الصخور.. وأهازيج الفلاحين تملأ الشعاب.. وهم يحرثون فدادين القمح» ص 55

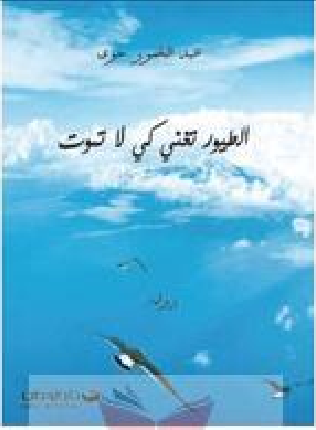
معالم المكان داخل الرواية

اعتمدت الرواية في نسج أحداثها على خلفيات أمكنة وفضاءات متعددة «السجن / الضيعة / الأجمة / البيت ..) في مقابل فضاءات مفتوحة في الغالب وهو يصف منزل قرويا يقول الراوي» أثاث قليل مقذوف هنا وهناك، كوب خزفي مقلوب.. شمعة مرمي نصفها عند طرف الحصيرة، قصعة مسنودة إلى حائط الغرفة مائدة قصيرة برجل ناقصة، طلاء حائط الغرفة أبيض يميل إلى الأصفر قليلا... على حائط الغرفة الصقت لوحة كرتونية.. سيدنا علي ورأس الغول ..» ص 42 كما سنلمس وصفا للفضاءات الخارجية. جاء عرضا في إحدى الفقرات «سحبني فاتح من حلمي نظرت يمينا ثم يسارا، اكتشفت أننا داخل أجمة من نبات الدفلى، تحيط بنا عيدانها من كل جهة» ص 14

في حين يصف قرية الجبيبل قائلا «هي قرية صغيرة بيوتها متناثرة هنا وهناك، غير منتظمة، تتجمع وتتفرق تبعا لأهواء الذين بنوها.. البنايات تحيط بمسجد القرية من كل ناحية.. بدا بلونه الأبيض كشيخ وقور يتوسط مريديه» ص 23

إن العلاقة بالمكان ستفرز انطباعات وهواجس ومواقف خاصة يقول الراوي عن عمر «أنا أكره الأماكن الضيقة.. المغلقة التي لا تسمح للعين بالسفر إلى اللا محدود وتجعل البصر يرتطم بالجدران، لكن علي أن أتكيف بسرعة مع عالمي الجديد» ص 75 فالعلاقة بالمكان تتحول إلى علاقة تكيف أو تكيف بالقوة وقهر الذات وتمرينها يوميا من أجل القدرة على الاستمرار يقول الراوي على لسان عمر «هكذا أصبحت قادرا على قهر وحدتي وغربتي، الإنصهار داخل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


الطيور تغني كي لا تموت

ما ولد كرها تقاسمه كل سكان القرية وولد لديهم رهبة من رموزها الذين كونوا ثورات في ظرف وجيز من خلال بسط سلطتهم على السكان من إتاوات ومغارم وعمولات وقد ساق الراوي نماذج لـ «رحال التمرود» شيخ القبيلة «الذي كانت مقالبه محركا لأحداث الرواية وسببا في سجن أحد الشخوص «فاتح الرضواني» بسبب وشايته الكاذبة، كما برز اسم «الحاج المكي السحت» الذي اعتبر é يد فرنسا الطويلة داخل القرية بكل بطونها» ص 60.

إن هذه الصورة المصغرة للخونة وعملاء الاستعمار وأبواقه المستبدة، سيضحون هدفا لسكان القرية ومنهم فاتح الذي كان يفند ادعاءاتهم يقول الراوي «إن فرنسا لم تقم بهذه الانجازات حبا في سواد عيون أهل القرية، ولا رأفة منها بفقراء بلادي وإنما خدمة لمصلحة مؤسساتها، وتماشيا مع جشع رجالاتها، وشركاتها، والخونة والأقوام التابعين لها» ص 26. وهي نفس المواقف التي سنلمسها في عمق البادية كما جاء على لسان «ناصر الحجام» من خلال حواره مه البطل عمر «كل الذين يحبون هذا الوطن يكرهونهم، لا يمكن للمرء أن يجمع بين إحساسين متناقضين لا يمكن لقلب واحد أن يجمع بين الحب والكراهية فهما لا يجتمعا إلا قلب منافق أو رعديد» ص 46

في حين ستبرز تهمة عمر بقتله للمعمر «جاك بريو» وهي تهمة كان يرد عليها «كان بمقدوري أن أقتل عشرة من أمثاله، لكني لم أفعل. أعرف الذي قتله» ص 67 وسينفتح المشهد الروائي على فك إحدى عقده الأساسية داخل المتن من خلال الكشف عن تفاصيل وملابسات ذبح «جاك بريو» الذي راكم حقدا دفينا داخل القرية وبرز كنموذج للمحتل الفرنسي باعتباره من أبرز رموزه.

لق أبرز الراوي المقلب الذي قام به هذا المعمر من خلال الاستيلاء على أراضي الفلاحين بتواطؤ مع الإدارة الاستعمارية، وبالتالي ما مثله سلوكه داخل القرية كزير نساء بعد تحصين بيته ومزرعته بأسوار عالية يقول الراوي «لم يكن جاك» متزوجا.. كان يقبل على النساء بنهم وشبقية، وكانت الألسن تتداول خلسة (أنه) على علاقة غرامية بمحجوبة زوجه عباس بوخنجر» ص 71.

لقد كان عمر على علم بالواقعة وصاحبها بعد تسرب خبر مقتله ذات خريف يقول «ذات صباح خريفي وجد «جاك بريو» مقتولا وجثته معفنة» ص 72 وقد أبرز الراوي أسباب وحيثيات هذا القتل من كون عباس كان الضحية الأولى لجاك بعد الاستيلاء على أرضه وزوجته والاشتغال تحت إمرته بنفس الضيعة بمبلغ زهيد يقول «ذبح عباس جاك بريو من الوريد إلى الوريد بالتذاذ .. وخرج بدون أثر كدخان ليل» ص 73

الكتابة

أ - الرؤيا والحلم

تبرز ملامح فاتح مع رؤيا البطل من خلال حلم مليء بحيثيات مطاردة عنيفة تبرز عدم الاطمئنان والقلق من المجهول «رأيته يصرخ ملء حنجرته وكثير من الجنود.. لم أعلم ماذا كان يقول لكني قدرت أنه كان يأمرهم بقتلي وفاتح رميا بالرصاص» ص 12. فالرؤيا ستحدد الملامح الأولى المانحة للأمل للبطل في النجاة، وهو يدخل مدينة عجيبة وقد توقفت مطاردته من قبل الجنود «دخلت مدينة صغيرة.. لا تشبه أحد ما من الدخول» ص 13 وهي رؤيا ستكرر في تناسل عجيب «رأيت وجوها عديدة.. توالت المرئيات، والألوان والأطياف يسري داخلي نغم خفي وترتيل غير معروف» ص 13

إنها رؤية محملة بالعديد من الصور والرموز بعضها مألوفا والآخر غريبا ما سيفتح كوة حلم داخل حلم آخر «في منامي تراءت لي آلاف الصور.. رأيت أحلاما كثيرة لم أستطع أعادة تركيب شريط أحداثها» ص 44

إن الانتقال من الرؤيا إلى الرؤية هو فتح لمجال الدخول لعالم عجائبي محمل بالعديد من الدلالات التي تفجر مكبوت الذات ورهبتها وهي تضمد جراحها وخوفها لتمنحها قابلية الاستمرار في المقاومة كنوع من الدعم النفسي في اللاشعور يقول الراوي «وقبل أن أرتطم بالقعر... استيقظت مذعورا وبقايا الأحلام عالقة بجفني» ص 49. كما نلمس تحقق الرؤيا في منزلة بين المنزلتين بين النوم واليقظة كلها تبرز هواجس البطل الباحث عن الحرية من خلال اللجوء الى ترميز للأشياء في علاقتها الخارقة المانحة للقوة والأمل بالانتظار يقول «راودت النوم عن نفسه طويلا.. لكنه جافاني.. رحلقت بخيالي في عوالم سحرية وغريبة... تخيلت الحاج المكي.. والعديد من المعمرين وأتباعهم يتحلقون حول نار موقدة.. خرجت نبتة متوحشة لا تشبه كل النباتات ..تجاوزت كل أشجار الغابة.. حجبت الضفة اليمنى لوجه القمر» ص 57

كما تم تضمين الحكاية الشعبية أكثر من مرة داخل المتن الروائي كما هو الأمر مع حكايات الجدة او من خلال تدخل الراوي «قالت لنا أمي هنية ذات سمر ربيعي انظروا إلى القمر على صفحة وجهه صلبت امرأة ورضيعها» ص 34 وهي حكاية تحيل على جحود الفرد لنعمة الرب من خلال مسخ الأم لغائط صغيرها بكسرة خبز

ب - انتفاء الزمان والمكان

يبرز انتفاء الزمان والمكان من خلال الآثار النفسية لذات ابطل وإحساسه بالعياء لحظة هروبه من شجن الضيعة ولصعوبة رؤيته للأشياء المحيطة به باعتبار تحولها لكائنات غير مرئية حسب ظنه وهو سير تم أثناء محاصرته بنوم رهيب وكذلك لتمزقه الداخلي الذي كان يعمل على مقاومته بالصحو وقد غمره الأمل الذي حضنه في لحظة الانهيار من التلاشي في لج الهذيان، ما جعل تقدير المسافة أمرا صعبا زمنيا يقول الراوي «كل هذه الأوصاف رمقتها بسرعة أو في مدة زمنية طويلة لا أدري لقد تساوت عندي المدد الزمنية كلها ولم تعد قواي تعمل بشكل جيد» ص 39

وسنجد أن مبررات هذا الطرح قد تجلب من خلال اعراض متخيلة أثناء مساره الليلي أو النهاري «الليل والنهار أصبحا عندي سيان، سأواصل المسير إلى ما لانهاية» ص 35، وهذه الحالة ستفتح كوة في ذاته من خلال ما اعتراه من إحساس بالغرابة الناتج عن التراجع عن الشك حول بعض اليقينيات «وتبادر إلى ذهني سؤال قديم لماذا يكون الانسان أكثر أيمانا في أوقات الشدة» ص 35 وهو ما يدفعنا إلى البحث في الهواجس السابقة للبطل بعد فراره من السجن يقول «أحسست بالغرابة تعبر جسدي، تتوغل عبر مسامي ثم تستقر فوق صدري حملا ثقيلا فاختلطت علي الرغبات» ص 17 هواجس بقدر ما امتزجت بالخوف عبرت عن وقع الانتظار بعد خروج فاتح الرضواني دون أن يعثر له على أثر «أيكون قد قبض عليه.. ووضعوه في قفص كحيوان بري» ص 18 أو من خلال استحضاره صورة الزوجة «أدفن وجهي في ذوائب شعرها وأشم في جسدها رائحة الحناء وعطر الورد» ص 17.

إحساس يبرز عمق الانهزام الانساني وحصار من كل الجهات «هاجمني الاحساس بالوحدة من كل الجهات، عاتبت نفسي لأنني لم أمنع فاتح من المغادرة.. أيمكن الوقوف في وجه العاصفة؟» ص 19

كما سنلمس استمرار نفس الهواجس أثناء لحظة القرار يقول «إني سأرحل عن هذا المكان اللعين، لن أبقى هنا مختبئا كسنجاب مذعورا إلى أن يقبضوا علي... لم أعد قادرا على العيش بدون أهل بدون وطن وبدونك يا فاتح» ص 31

وكذلك في لحظة الوصول إلى القرية ومخاطبة زوجته بعد طرق باب منزله وصده من طرفها «أحسست بزهرة تبكي في صمت ثم سمعتها تشهق.. ارتفع صبيب الألم في صدري وزاد علو الباب الذي بيننا» ص 83 وهي اللحظة التي سيشعر فيها بالخيبة واليأس والاستسلام وقد تمت محاصرته من طرف سكان القرية فأدرك أنها النهاية، لحظة بقدر ما آمن بها اقتنع أنه حقق الأهم في نظره لقاء زوجته وابنته وقريته .يقول البطل «افعلوا بي ما يحلوا لكم.. اقتلوني دفعة واحدة، أعيدوني إلى السجن أفضع من معتقل القلعة لم أعد أهتم» ص 88 إن نهاية الرواية بقدر ما ستحمل عصفا بانتظارات المتلقي ستجعل من انتصار الخير على الشر والقيم الفاضلة التي أذكتها الروح الوطنية أكبر بكثير وذات قيمة بل دلالات كبيرة يقول الراوي على لسان أحد الشخوص من أهل القرية «لا تخف يا عمر.. لقد قدمنا لحمايتك كلنا معك سنقاتل.. سنقاتل.. سنقاتل» ص 88

في النهاية تجب الاشارة أن الباكورة الروائية للمبدع عبد الغفور خوى هي معبر جديد لتنويع مسار كتابة من خلال إشتغاله على القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ليبرز عن جدارة ومقدرة وبالتالي حنكة في التعامل مع الخصائص والأدوات المفاهيم الخاصة بكل جنس أدبي وهو اشتغال عززه بحضوره المستمر والمتنامي الذي حقق من خلاله تراكما إبداعيا لا بأس به يعزز المكتبة المغربية والعربية ويرسخ اسمه بقوة. فراوية الطيور تغرد كي لا تموت هي مجرد خطوة أولى في مسار رحلة إبداعية وطفرة انتاجية واعدة بالعطاء الكثير.

---

(1) عبد الغفور خوى الطيور تغرد كي لا تموت رواية دار الوطن للصحافة والطباعة والنشر الطبعة الأولى 2012

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

القصة القصيرة جداً وجدل الشعر والنثر

■ د. سمر الديّوب

تعد القصة القصيرة جداً نوعاً أدبياً جديداً نال اهتمام الأدباء، والنقاد في المدة الأخيرة. ومع أنها نتاج تراث عالمي نجد أن لها وجوداً فعلياً في تراثنا العربي، ويمكن أن نعد إبداع جبران خليل جبران في مجموعتيه «المجنون، والتائه» من القصة القصيرة جداً. لكن النقاد يجمعون على أن الولادة الحقيقية لهذا النوع الأدبي كانت عراقية. أما نقدياً فيعد الناقد السوري أحمد جاسم الحسين أول من تناول القصة القصيرة جداً نقدياً (1).

وقد أثارت القصة القصيرة جداً جدلاً نقدياً كبيراً. فهل هي قصة قصيرة جداً، أو شعر منثور؟ وهل هي القصة- القصيدة؟ وهل هي قصيدة الومضة، أو التوقيعة؟ وما حدود القص، وحدود الشعر فيها؟ ما وجه الشبه بينها وبين النادرة، والطرفة؟ ....

ولم يتفق النقاد -بعد- على مصطلح محدد لهذا النوع الجديد فهو مثلاً القصة القصيرة جداً، واللوحة القصصية، والقصة اللحظة، والقصة البرقية، واللقطة، والومضة.... ولعل أفضل مصطلح هو القصة القصيرة جداً؛ لاشتماله على عناصر القص من جهة، والتكثيف والقصر من جهة أخرى، وملاءمته المصطلح الأصل «Mi-crorrelatos» أي السرد القصير جداً.

وهي نص أدبي قصير جداً، له أركان، وخصائص، من أبرزها التكثيف، والإيحاء، ووحدة المقطع، والنزعة القصصية المركزة، والنزعة البلاغية التي تضفي عليها خصيصة شعرية، والتأزم في الموقف. أما أبرز خصائص الخطاب في هذا النوع الأدبي فنجد الإيحاء، والترميز، والمفارقة، والسخرية، والفكاهة، والإيقاع الداخلي، والإيقاع اللوني، والتشخيص، والتناص، والالتفات بين الضمائر الذي يعبر عن اختلاف مستويات التفاعل بين الأصوات المتحاورة. « جلس شيخ على ربوة من أنقاض بعد انفجار صاروخ.../مر به صبي.../ أين أهلك ياعمي؟/هنا تحت/وأهلك يا صغيري؟/ هناك فوق في السماء/نظر إلى بعضهما البعض بأسى/وبقي السؤال الآخر معلقا بين السماء والأرض (2)

تستطيع القصة القصيرة جداً أن تحمل الهموم الوطنية، والقومية، والإنسانية، ولعل أجمل ما فيها أن مساحة الرؤيا فيها واسعة. فقد عبرت عن رؤى فلسفية متنوعة، وأثارت أسئلة فقط إيماناً من مبدعها أن ثقافة إثارة السؤال أهم من ثقافة الجواب. وتلجأ القصة القصيرة جداً إلى الرؤية من الخلف، وضمير الغائب بكثرة؛ للإيهام بالواقعية، والوصف الموضوعي. مع إدراكنا أن الوصف لا يمكن أن يتجرد من ذاتية الواصف. ويسمي جيرار جينيت هذه الرؤية السردية الكتابة في درجة الصفر.

كما تتخذ سمة النقد الساخر، أو الدرامي المتأزم، فتتناول بذلك الأفكار التي تناولتها الأجناس الأدبية الأخر بطريقة صادمة ومدهشة. «في العشرين بكت.. فبكى واحتواها/ في الثلاثين.. بكت فمسح دموعها بمنديل حنانه/ في الأربعين.. بكت، فربت على كتفها/ في الخمسين.. أبكاها. (3)

ومن أجمل ما تثيره القصة القصيرة جداً مخاطبتها ذهن المتلقي وذكاءه، ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنجد أنها تتحدى ذكاء المتلقي الذي يؤول كل نص على وفق مرجعيته الثقافية. ويمكن أن نرى في القصة السابقة تشاكلاً بين الشعر والنثر، فشحن الكلمات القليلة بأكثر ما يمكن من المعاني لا يكون إلا في لغة الشعر. وقد اشتملت هذه القصة على عناصر قص حين سردت القاصة «حنان فاروق» التحول في علاقة الرجل بالمرأة على اختلاف المستويات العمرية. فقد تتالت العقود العمرية، وتتالى معها موقف الرجل عبر سرد تكرر فيه حرف الجر «في» في بداية كل سطر، كما تتالت الأفعال الماضية الساردة. لكنّ ثمة تكثيفاً في الحدث والموقف، وثمة تركيزاً شديداً، وإيحاء واضحاً. كما نجد السرد الحافل بالعواطف المتباينة. وإذا أضفنا إلى ذلك كله الفضاء النصي. فقد قدمت هذه القصة بشكل يشبه القصيدة النثرية. وهنا نتساءل: هل هي قصيدة نثرية أو قصة قصيرة جدا؟ مما لا شك فيه أن الفصل بين الأجناس الأدبية عملية صعبة جداً لكن الواضح أن القصة القصيرة جداً تحتفظ بنوع من السردية، وبخصائص الشعرية في الوقت نفسه، كما تحتفظ بالمفاجئ الذي يصل إلى حد الإثارة على المستويين الشعري والسردي. ويتعين على ذلك أنها تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية كاللقطة السينمائية، والخاطرة، والنادرة، والصورة التشكيلية، والمحكي الدرامي. كما أنها تحمل سمة الغموض حين توغل في الرمزية، والانزياح قصد تحقيق الوظيفة الشعرية- السردية.

أما عتباتها النصية فقد تكون صادمة أيضاً؛ لتدخل في دائرة جدل الشعر والنثر. كما نجد في مجموعة سعيد بوكرامي الهنيهة الفقيرة، والخيل والليل لحسين رزوق، ومظلة في قبر لمصطفى لغتيري، ووقع امتداده ورحل للسعدية باحدة.. وقصة «حياة» للشاعر والقاص السوري ميلاد ديب: «قطعوا ساقيه وذراعيه وتركوه ينزف... بعد أشهر قليلة شوهد محمولا على الأكتاف يهتف بحماسة وجموع غفيرة ترفع قبضاتها خلفه...» (4).

ففي العتبة النصية مفارقة، وينطوي النص على أكثر من دلالة، فيشرع الباب على الإيحاء والتكثيف والمفارقة الصادمة، والتقابل بين ثنائيتين متضادتين: «الاستلاب والمواجهة»، وخيبة توقع القارئ. أما القفلة القصصية فتشتمل على عنصر الدهشة، وهي تشاكل قصيدة التوقيعة. وتأتي علامات الترقيم؛ لتشكل علامات سيميائية، ولترسم فضاء مسردناً يشاكل فضاء القصيدة. وهي في النهاية علامات تخدم النوايا الإبداعية لدى المبدع.

وغالباً ما يسقط المتلقي في فخ القاصّ ومضمراته الثقافية. فمن الصعب ضبط إيقاع العتبة النصية؛ لأن ثمة مفارقة بينها وبين المضمون. وبذلك تشكّل العتبة قصة مستقلة توازي النص الأصلي، وتدخل مع المتلقي في علاقة حوارية حين تتعدد أوجه التأويل.

وفي النهاية لا بد للقصة القصيرة جداً أن تحمل تصوراً للعالم مستهدية برؤية فلسفية، ولا بد لها أن تقدم رؤيا بديلة؛ ومن هنا يمكن أن نعدها – في أكثر النماذج- من أدب الرؤيا. كما يجب أن تكون الثنائية واضحة فيها من جهة الاشتمال على موقفين، أوعالمين متقابلين، فيَشحن هذا التضادُ النصَّ بإيقاع مائز، ويوجد توتراً درامياً. كما يجب أن تشتمل على عنصر الإدهاش المتمثل في أغلب الأحيان في المفارقة بين العتبة النصية والمضمون من جهة وفي نهاية القصة المدهشة من جهة أخرى. ومهما كانت مواقف النقاد منها تبقى جنساً أدبياً موجوداً بقوة على الساحة الأدبية يمزج الشعر والنثر، كما يمزج الفكر والشعور، والوضوح والغموض، وينفتح على الشعر والموسيقى واللون والحلم. إنها باختصار باعث أساس على الانفتاح على لذة القراءة. ولا ينفي الكلام السابق الإشكال المتمثل في جدل الشعر والنثر فيما يتعلق بالقصة القصيرة جداً؛ لذا يمكن القول إن كاتب القصة القصيرة جداً يجب أن يمتلك موهبة شعرية؛ لأن اللغة الشعرية من أهم مستلزمات هذا النوع الأدبي.

الإحالات

-1 أحمد جاسم الحسين: 1997، القصة القصيرة جداً، دار عكرمة، دمشق. وللاطلاع على المزيد من الدراسات عن القصة القصيرة جداً ينظر:

-د. يوسف حطيني: 2004، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ط1، مطبعة اليازجي، دمشق

-د. جميل حمداوي: 2009، القصة القصيرة جداً بالمغرب، قراءة في المتون، ط1، منشورات مقاربات، آسفي

-د. حسن المودن: 2006، شعرية القصة القصيرة جداً، موقع الفوانيس، مجلة رقمية مغربية، 31/12/2006

- عبد الدائم السلامي: 2007، شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا (قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، ط1، منشورات أجراس، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء

-2 وفاء الحمري، 2009، بالأحمر الفاني، إديال إديسون2000م، ط1، ص13

3-http://www.doroob.com/?p=22,1 وللاطلاع على المزيد من القصص القصيرة جداً المنتشرة على الشبكة العنكبوتية ينظر:

http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=172&itemid=28

-4 ميلاد ديب: 2006، الحدقة، طبعة خاصة، الطبعة الأولى، ص72

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

العربي الرودالي

* إسماعيل زويريق شاعر مراكشي، يسكن الشعر ولوحاته والأسوار:

(دراسة حول الشعر والهوية..الذات والمكان..والرهان الصعب)

+التركيبة المنهجية:

- بعد قراءات ممحصة، تبين لي أن المنهج الذي يلين من أجل البحث والغوص في مضامين المجموعات الشعرية والتي تناولتها بالدرس، للشاعر اسماعيل زويريق، هو منهج ميداني يصطلح عليه ب«المنهج الإمبريقي»..وهي محاولة مغامرة، لتطبيقه في الحقل الأدبي الإبداعي بمفهوم تجريبي مباشر، على عينة منتقاة منهجيا، أي باختيار مخطط قصدي لبعض الدواوين من بين أخواتها في المجموعات الشعرية الوفيرة لشاعرنا، وذلك اقتباسا من سوسيولوجية البحث الميداني المتخصص، والنادر أجرأته، على مستوى الإبداعات الشعرية.. هذا البحث الميداني يعتمد التجميع للمعلومات، ثم التفريغ فالقراءة التحليلية، ثم الاستنتاج، معتبرا القصيدة تتركب من مكونات حية تتفاعل وتتكامل وتنشط في عالمها، تماما كما تتحرك وحدات المجتمع، بنيويا، في انصهار حيوي، حيث تشتغل هنا الصور بدلالاتها المتولدة، كعلامات ورموز لما وراء اللفظ/الدال ومنطلقه.. والداعي إلى هذه المحاولة، هو التغلب على فك منظومة شعرية قوية في صيغ تعابيرها، وتعدد صور الرموز فيها بغزارة تصل أحيانا إلى ما فوق الترميز، أي تتجاوز معانيها ودلالاتها الأولى، إلى مدلولات هي جوهر أيقوناتها، بالإضافة إلى اكتضاض هذه التصورات، وصعوبة الإحاطة بتفاعلات التناص الذاتي فيها، إلى درجة قد تبلغ حد التمويه على النص الأصلي الغالب.. ومن هنا فقد تمكنت من محاولة تحديد الصيغ التي شكلت منظومة أسلوبية تكررت وحداتها واستقرت، وطبعت بقوة المنتوج الإبداعي في ذات الشاعر.. إذن هناك نسق رمزي ممنطق على مستوى البناء النصي، ومجازي على مستوى الاستعارة البلاغية، وأيضا سريالي على مستوى التعبير وصوره.. فهذه التركيبة يختلط فيها الذهني بالصوري وبالهاجس النفسي لدى الشاعر، ولذا تستوجب التفكيك، عبر جدول التفريغ رفقته...

-إذن لابد من دراسة أيقونية لما خلف هذه الصوراللفظية كعلامات، وذلك لاستكشاف ما يعادلها في الواقع اللغوي للنص كمنطلق سيميواستاطيقي / تشكيلي / فني.. ويلاحظ كل ذلك خاصة، مع اللوحات التي نقلها الفنان / الشاعر إسماعيل زويريق مترجمة إلى تعبير لغته الشعرية، على صفحات ديوانه المميز برسوماته والحامل لعنوان (طائر الأرق).. فشاعرنا هو رسام بطبعه، أقام بالفعل معارض له، وقد أبدع لوحات تشكيلية بفن شاعري، ثم نقل رمزيتها من/أو/إلى نصوصه بفنية تشكيلية، تبادلت الترجمة في علاقات دلالية.. فنجد المقطع من قصيده يطول بفعل الإلحاح، تدقيقا في الوصف وتجريدا للخطوط وإمعانا في التصور التعبيري.. وهذا نموذج من انزياحاته اللغوية والحفر في اللفظ الشعري لاستحلاب المعاني الإشراقية والتوافقات البلاغية والجمالية.. فلنلاحظ فنية التركيب في قصيدة «بوابات الأشياء» ص.58 من ديوان «بوابات الريح»، ونقتصر على مقطع منها لنفسها الطويل: [أشياء في الذات/وأشياء ما خارج الذات/لا ندري حدود الأشياء في الأشياء/ قد تساوت كل الأشياء/نفقنا الأشياء التي تسكننا /لم يبق سوى نحن/فقتلناه يوم وجدنا أنفسنا في الوجود بلا أشياء].. فهذا الثراء البلاغي المجازي والانزياحي في التصوير الشعري لدى إسماعيل زويريق، ساهم، بالنسبة إلى البحث، في تدليل وتسهيل المقاربات عبر تلاوم شعره مع لوحات رسمه.. وبالتالي تعميم المقارنات بين كل القصائد وكل الدواوين التي طرحت للدراسة الراهنة.. وبهذا، يمكن اعتبار شعر إسماعيل زويريق، بصفة عامة، شعرا ذاتيا ومخياليا، أكثر منه ناتجا عن تجربة، حيث تهيمن عليه خلفية تأملية مترسبة في حياة تعاملت فيها شخصيته مع تصادمات انطباعية، ترسخت في وعيه، كرغبة مفقودة خامره تحقيقها..

- وهذا يعني أيضا أن الإبداع الشعري في هذا الصدد، تجتابه رؤية تتطلب البحث عن جذورها وتطلعاتها الأولية وهدف مقصدها.. ولهذا لا بد من استخدام أدوات المنهج التأويلي، وفق الزمان والمكان والظرفيات والثقافة والهواجس النفسية.. لكن وبالتأكيد، فمهما أجهد الناقد نفسه أو أعد العدة لعمله، فلن يستطيع الإلمام بكل ما في خلد المبدع، إلا بقدر الأدوات التي يتناولها نسبيا، للتنقيب في إبداع قد لا تحد أغواره.. أما غايتي في هذا التجريب هو التفريق بين

الدراسة النقدية والنقد الدراسي، حيث أن النوع الأول أحبذ أن يتخلله إبداع في الرؤية وتميز تجديدي تحكمه أرضية التوجه في دراسة منقبة عن حفرياتها، مما يعدد تنافسا في الرؤى وتراكما في الرصيد الإبداعي، لأن لا مشروع إبداعي يوجد بأحاديته..

+التركيبة الدراسية:

1) مجال البحث:

- لقد أثارتني الأعمال التالية لدراستها، وهي: (بوابات الريح.. الطبعة الأولى 1998 وتتضمن 23قصيدة من شعر التفعيلة) واتخذته كأرضية ثابتة للتحليل، وهو من شعر النضج بعد أربع مجموعات سابقة، وذلك ليقارن مع مجموعات مساعدة، للتأكد من الثوابت والمتغيرات في إبداع الشاعر.. وهي كما يلي: ديوان- هتاف الألم-(الطبعة الأولى2009 ويتألف من8 قصائد).. وهو من أواخر أعمال الشاعر، وذلك لرصد مدى ثبات التوجه لديه في منظومته الشعرية..ثم- كأس الزقوم-(الطبعة الأولى2005 ويحتوي على 14 قصيدة من شعر التفعيلة أيضا)، لاعتباره جسرا واصلا ما بين- بوابات الريح- وهتاف الألم،على امتداد السيرورة الإبداعية الشعرية لاحقا..أتمنى أن تكون محاولتي هذه مساهمة في رصد جزء من الزخم الذي تموج به شاعرية هذه الدواوين..

2) الفرضيات المطروحة:

- يبدو لأول وهلة أن الشاعر ينشد مثله المفقودة في وحدتها المتكاملة، أو ما يمكن أن يصطلح عليه ب«النص الغالب» في الرؤية.. فالمفقود لدى الشاعر هو ما تنطوي عليه تجريدياته المثالية، تكمن خلف دلالات رمزيته، تترتب عنها وحدة بنائية بإشارات مفاتيحية، يلقي بها الشاعر في نصوصه بهدف استنهاض ظروفه من أجل تحقيق صنف منها، ومغالبة الصنف الآخر المعاكس.. وتتمثل هذه المفاتيح في عبارات بارزة لفظيا، في جميع تعابير النصوص التي تضمنتها مجموعاته، وهي مرتبة، من الأقوى إلى الأضعف عدديا، وذلك كالتالي: (النظر إلى الجدول الإحصائي)...

- من هنا نلاحظ التفريغ كما هو مرتبا حسب ما يلي (الريح164 الطير-138 الليل-128 النخل-80 الأسوار-61 الصمت-58 الظل-53 البوابات-51 الشعر-48 الضوء-40 الخوف-35 الواحة-19 مراكش-17 والخريف15)..

غير أن هذه الأرقام لا تدل على استقرار معنوي، فالريح مثلا قد يستقوي بها أو يخشاها أو ييأس منها.. ومن خلال كل ذلك نصادف أثناء قراءتنا حالة من عدم استجلاء خطاب مركزي واضح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمتن القصيد لدى الشاعر.
فهل يا ترى يعبر كل هذا عن إيحاء يشكل في ذاتنا القرائية إما ارتيابا أو انتظارا أو انتكاسا؟.. فعالم اسماعيل زويريق تشكيل تجريدي أو تجريد تشكيلي، تجري بينهما حركة تصادم في شتى الاتجاهات تؤدي بالقراءة إلى عدم الحسم في انفعالاتها...

+تفكيك البحث الإحصائي: (أنظر الجدول)

-1 المنظور القرائي للحصيلة:

أ)ديوان «بوابات الريح»:

- يبدو من خلال هذا التفريغ أن ديوان «بوابات الريح»، هو بؤرة المؤشرات القوية لصراعات العناصر التي تتكون منها لغة الشعر في المتن العام لهذا الديوان، نظرا لارتفاع أسهمها أكثر، باستثناء انفراج «البوابات» التي انطلق الأمل منها ضئيلا، فكبر حلم رهانها واحتد الإلحاح في طلبها للانعتاق من أسواره.. يقول في قصيدة «الأسوار» ص.15 [كيف أفتح عيني/وما خلف الأسوار إلا الأسوار/...أفتح عيني أبصر هذا المدى محصورا بين الأسوار/يتملك قلبي الإحساس بالعار/فأنا لا أحيا إلا بين الأسوار/ ما أجبن من يحيا بين الأسوار/ .. وبهذا يكون الحماس التفاعلي والنضالي لتحقيق المأمول وتجنب اليأس، بارز من خلال قوة الخطاب الشعري محور المتن.. لكن هناك تقلب في الهواجس والتوجسات لدى الشاعر، وهي السمة العامة التي تنتاب العملية القرائية.. ومن الأمثلة على ذلك ما يلي:

[النوافذ مشرعة في وجه الريح/تنتشق العطر الشبقي الموثق في زهرة المنثور /كنت أخشى موت الكتابة/وأهاب شهادات الفقراء العراة/ كنت أخشى من الصمت / ولكنني بعد أن سقط القمر/ناديت السماء اهطلي/طهري واحتي من جوارحها/ ومن ظلة الخوف هذا الذي يكبر الوطن. (قصيدة بعنوان: «طهري واحتي من جوارحها»، ص.32)].. وفي إحدى لحظات شذرات المجموعة، يقول:

[أحرق الأيام/أرمم ما أسقطته الريح/من حروف القصيدة/أبحث بين الفواصل عما يسوي الأتام التي/نقشتها الليالي على جسدي/لم أجد غير ما كنت/أكتب كل مساء(شذرة رقم12، ص74) من نفس الديوان]

ب) ديوان «كأس الزقوم»:

- لقد تموقعت هذه المجموعة في منعطف، ما بين تأكيد محنة الخطاب السابق بقوة، وإثبات نسبية التغيرات من البروز إلى الخفوت لعناص القوة والضعف السابقة، وذلك على مستوى لغة خاصة لشعر اعترى قصيده صمت مريب يتضاءل تدريجيا إلى صمت الصمت(20-24)، وكان هذا الشعر هو المحور في الحماس والنضال من أجل تحرره من الهواجس التي شرب كأسها زقوما(11-26)، حيث النقيض المعاكس وتردي المثاليات، مما سيستنهض في هذه المجموعة، خطاب التحدي تمردا، وعدم الاكتراث تجاوزا...

ج) ديوان «هتاف الألم»:

ويأتي في آخر المطاف خطاب مأساوي في حمولة هذا الديوان ليبين عن تفاقم إحباطات الرهان الأساس، ويندفع في محاولة لإعادة إطلاق الخطاب الإلحاحي بتجل، هجوما على

ما قد صار ميؤوسا منه، من أوضاع اجتماعية وسياسية وأخلاقية ومحلية، وبالأخص مع العناصر التالية والتي فقدت توازنها في صدارتها وتبنيها وانعكاساتها: الريح (24-72) - الطير (32-60) - الليل (18-61) - الأسوار (-32 19) - مراكش (5-8) - النخل (7-38) - (-26 05) - الضوء (10-20) - الخوف (10-22) - الواحة (01-14) - الخريف (02-12)، حيث بقي الشعر يتأرجح بينها(11-26)، دون متنفس شاف، أو بصيص من المؤشرات لتأكيد الرهان، إلا «البوابات»التي ألح على تقويتها (21-11).. وهذا الارتباك تجلى في ما يلي: التوقف عن الخطاب التفاؤلي الذي تشكل فيه قول الشعر أساسا، حيث التردي في المكان والبيئة والقيم، إلى درجة خفوت حماسه.. وبالمقابل، هناك تراجع، بخطاب جاف في شاعريته، إلى ذكريات محرقة بصداها، في زمن بلغ اليأس مبلغه.. يقول الشاعر في قصيدة «هتاف الألم» ص.5، بعد معناة من أزمة صحية خطيرة إنضافت إلى هواجس يأسه، (النظر إلى الهامش على ص.12): [أيها القلب/ لم تبق إلا دقائق كي تنتهي المرحلة /آه/ما أقرب الشاطئ/ لم يعد مرساي البعيد بعيدا/الفتور يدب كسيحا/إلى جسدي المنشور على راحة الجمر/ بين الحنايا/غرابين الشؤم تنقض حانقة/ تنقض علي جياعا...]

-2 المؤشرات الدلالية لأبرز عناصر الترميز:

-ولأجل تلمس وضعية أهم المعطيات الواردة بالجدول، نأخذ عناصر الترميزالتي تغلب على الصور الشعرية باعتبارها ذات الصدارة في الفعل الشعري الإبداعي لدى الشاعر وذلك من خلال المجموعات الثلاثة، لقياس النسبية المعطاة على امتداد خطابها، وكذا التحولات المؤثرة على القول والفنية واللغة، في متن الشعر وشعرية المتن لهذه المجموعات عبر مراحلها... وهذه العناصر هي كما يلي، والأمثلة من ديوان «بوابات الريح»:

أ) «الريح»: وتمثل قوة غالبة (164)، حاضرة بتعددية دلالية، فهي التي تعصف وتخترق وتجتاح وتطفئ، وتتعارض مع (النخل والواحة والضوء والأسوار) وتتوافق مع (الليل والبوابات والخوف).. كما تتخذ معاني مختلفة الأدوار..

ولهذا نجد في مواقف متفرقة، أن الشاعر يتعامل مع هذا الرمز مثلا، وأيضا مع باقي رموزه المصاحبة بازدواجيتها أو تعدد أوجهها، وهي السمة التي تحرك انزياحات تعابيره ضمنيا، فيتأرجح أحيانا بين أمله ويأسه منها، أو يتمثلها في ذاته قصد الاستقواء بها أو يتحداها.. والأمثلة كثيرة، نكتفي بنماذج منها، في (قصيدة- هذا أول الطل- ص33):

*افتحي جسدي/يا سيدة الإصرار/هذا أول الطل/ لم تعد واحتي عطشى/كلما هبت الريح تساقطت غيمة ضلت قبلتها/مطرا مطرا/سرحي فتواك/ عانقي هذا السخاء/راقصات كل العصافيري في جسدي.. .ويقول في قصيدة.(إيماءة.ص5)

*تعصف الريح بي/ أتملأ هذا الفضاء شجيا/أوسع أمدائي لصفاصف ليل تسربل بالآلام/لا شيء يطوق هذا الفراغ/فبت أناجز هوج الرياح/أتنضى القوافي الشريدة

ب) ويأتي بعد الريح، «الطير» بصيغة الجمع(138)، كبعد له حمولة مثالية أيضا ، من حرية وانعتاق وآفاق..(فهي تتوافق مع النخل والظل والواحة).. وهي أمل الشاعر بل ذاته، يرى فيها حريته التي تتجاوز الأسوار متى شاءت وتعود إليها متى تحن لذكراها، غير أنه يحمل هاجس خوفه عليها من القناصين المطاردين.. والمثال من(قصيدة-الأسوار- ص13):

*أثبتي أيتها النفس/ما بعد الليل إلا الليل/أنفخه روحا في نخلتنا/أغلق كل مساء ممرا لقناصي الطير..

ج) ثم هناك «الليل»(128)، كمجهول يصعب الكشف عن مغالق ظلامه وغموض مستوره، في غياهب الأسوار.. فيتوافق مع (الصمت والخوف)، ويتعارض (مع الطير والضوء والظل)- يقول الشاعر في (قصيدة- الأسوار- ص11):

*في الليل/ أتنشق وهما / وذاتي استباح عوالمها عقبان المساء/كيف أفتح مغلق هذا الحديث، وتاريخي لا يعرف إلا الصمت، لا يعرف إلا الحماقات العقيمة/ لا يعرف إلا آثار الهزيمة/...
إنها فعلا إشارة إلى العبثية وجمود التاريخ في الوطن والهوية وفي الذات.. إنه ظلام في ظلام، يكتسح أسلوبية الشكل والمضمون...

د)ومن جماليات المكان بسكونه وهبوبه وأمن واحته نلاحظ «النخل» مرتبا بعد سابقه (الليل)، ب(80).. فهو سموق وخضرة وظلال.. واحة شعر يلهبه القيظ.. تقول قصيدة (النخيل تظل عصافيرها - ص29):

*..أشق ضفاف الصمت/أستنفر وجدي/أتشبث موجوعا/بقوادم طائري العدمي لعلي ألقى بين حناياي بعض الظلال/فالنخيل تظل عصافيرها/ وأنا منك يا نخلة الصبوات هزار الظهيرة/..

ه) «الأسوار»(61)، تحيط بالشاعر ويحيط بها، فتتشكل تعابير تبدو من خلالها قدرته على نسج كل دلالاتها في ذاته، وفق ما يكتنزه اللفظ من أبعاد، فيولد المعاني ويصبغ عليها صيغا تتناسل بلاغيا في كل الأحوال والأجواء التي يصنع منها صوره وتصوراته، بمهارة المتمكن من تليين لفظه في تماه مع أحلامه وآماله المثلى، والتي تحقق له الرؤية المتوخاة من نضاله في عالم الكلمة الشعرية.. وكذلك يفعل مع كل رموزه، حيث ينفخ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيها من حسه ما يضخمها ولو كانت قليلة العدد، أو يقزمها ولو كانت كثيرة الترداد، وبذلك يتحكم الشاعر في مسار تشكيله الرمزي..فلنلاحظ كيف عالج بذلك علاقة الأسوار مع ظاهرة الشعر حيث نزل بكل ثقله الإبداعي للمراهنة على مناصرة وتقوية الوداعة أمام القساوة، واللطف أمام الخشونة..وذلك في(قصيدة-الأسوار- ص16)

*لا نقرأ أحرارا/ لا نكتب أحرارا/لا نكتب/ لا نقرأ/إلا ما يفرضه قانون الأسوار/ فمتى نتحرر من قيد الأسوار/كي نجهر يوما بكل الأسرار/ أهدموا الأسوار/ فما توقف الريح/وارفعوا الشعر أسوارا في وجه الزمان العتي/فما زال الشعر- سيدتي-/ من أعز الأسوار..

- هي دعوة إلى الطهر في المكان لتشيع القيم والجماليات، في حرية لا تقيد..

- ويقول أيضا في (قصيدة -الأسوار- ص9):

*هاهنا/ أماه/ تنتحر الظلال/وتخسر الأشياء عذرتها/هنا.. يتحصن الزمن الردئ/ وتفرخ الأشجار صاغرة/هنا تتشكل الأسوار سيدة المكان/ وهاهنا تتناسل الآلام والبة/ وينبسط الصقيع على نخيلك هازئا من سورة القيظ المثيرة..

- إنه خطاب يدين الأسوار أمام مدينته مراكش، باحثا عن الهوية الضائعة، فيحولها من حمى وتاريخ تليد في زمانها، إلى حصار صاد ومانع للانطلاق في هذا الزمان.. إنه خطاب انتقادي لكل من يعيث فسادا في مدينته هذه، والتي يحق الحفاظ عليها، اعتزازا بها في المكان والنفس، قيما وهوية.. فهو يصبو لأن يفتح بوابات الريح في أسوار الحصار، مطلقا العنان لحرية طيره تجوب سماء سجيته، أملا في إضاءة ليله المخيف، كي لا تموت القصيدة في واحاته بعد الخريف..

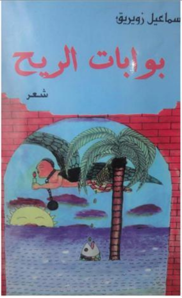
- فعوائق أمانيه ومسببات إحباطاته وأيضا التعارض بين أحلامه والواقع هي تضاربات، جعلت الشاعر يتدفق تارة آلاما وتأسيا، وأخرى شكوى وتدمرا، ثم غضبا وتحديا، وأيضا اندفاعا وطموحا... إنه صراع بين الذات والرهان، تحقيقا للهوية، واعتزازا بالمكان... أليس هنا ما يثبت وجود رهان صلب يواجهه الشاعر؟..

- ولنتحول إذن إلى المجموعة الثانية(كاس الزقوم)، لتفحص التطور الحاصل في سياق المعطيات على الجدول، وأهم ردود الفعل..إنها مجموعة التحدي في الخطاب الشعري لإسماعيل زويريق.. ولا شيء أمر من الزقوم إطعاما..يقول في قصيدة: «كل العوالم أغمات» - ص23.. (وهي رثاء في المعتمد بن عباد دفين مراكش)، وقد اتخذه مثله الأعلى في التضحية والجلد ..لقد انبرى دفاعا عن معنويات الشعراء في شخص هذا الشاعر التاريخي، تقديرا لصموده في سبيل مبادئه والحفاظ على كرامته..

*أيها الغرباء كفاه الشعر/ كفاه أن يكون على عرش الكلمات أميرا/خذوا كل شيء/واسترقوا السمع، في الريح قافية «عصماء»/فما ذهب العرش عن مالكه/

*ويقول في قصيدة (بالإشارة) من نفس مجموعة (كأس الزقوم) ص.72/

*بالإشارة/لو قطعوا عنقي/أتكلم يا وطني بالإشارة/لو غلوا يدي/ عيني تفضح ما يعتريك بأجلى عبارة/لو سملوا عيني/ ففؤادي يحكي عن أسباب الخسارة/لو أماتوا فؤادي/دمي سيفور



لياخذ ثاره/..

- إنه التمرد ضدا على استعصاء خلفيات رموزه السلبية التي تطيح برهانه صمتا وخوفا وخريفا، في مجاهل الريح والليل والأسوار.. ولنلق نظرة تأملية على نموذج من عناوين فهرس المجموعة وهي كما يلي: لن ألين ليركبني الخوف- سآخذ بين فيافي الشجا بزمام القصيدة- أسوي دمي شعرا-إلخ

- أما الديوان التالي (هتاف الألم)، فله ما له مقارنة مع ما سبق:

- فماذا إذن قد تغير لدى الشاعر وتكسر من ثوابت تمثلتها الرموز التي سادت شعره من قبل..؟ هل سيتحقق له الرهان؟ وأين سيجد ذاته وهويته، ورحابة المكان؟ ورغم أن رموزه لم تكف دلالاتها عن التناحر فوق رقعة القصيد المكلوم، لكنها أتت في هذه المجموعة ضئيلة، في تحول نوعي نحو مضامين فرضتها قوة ثلاثي البوح/ الذكرى/الثورة، بالإفصاح عما يخالجه وبالحنين إلى ينابيعه وبالهجوم على محبطاته، معبرا عن مواضيع وتجارب حياتية استفاقت في ذاته، فجاشت بها نفسه تعاطفا وغيرة وانتقادا..وربما كانت دفينة التراكم في مخيال التنصيص..ولهذا نجد ملامح هذه الطفرة في واقع مساره الشعري قد تحولت إلى الواقعية أسلوبا ومضمونا، مبنية على النقد التقويمي المباشر،وانتقالا من الذاتية الانطباعية في ديوان (بوابات الريح)، إلى التمرد والتحدي في (كأس الزقوم)..

- لقد تخلى هنا، مع هذه الواقعية،وفي لحظة، عن هواجسه المحبطة.. عن الصمت عن الخوف،عن شبح خريف العمر.. هزمها، هدم أسواره.. صار منتفضا أمام الريح يوقفها ويطلق العنان لشدو عنيد مكلوم من طيره، يستعرض مآسي الإنسان وآلامه في كل مكان.. يقول في قصيدة- وصية- ص.72من الديوان:

*لا شيء ينسيك/هذا الفراغ الممتد بين المائين/ ونهر الفرات يلوثه عشاق السلام/لا شيء ينسيك/ آثار الهزيمة حين بكينا جميعا على من مات/ عام سبع وستين/لا شيء ينسيك صوت الخفافيش ينساب بين ظلام الليل جراحات/ لاشيء ينسيك أوجاع فلسطين/لا شيء ينسيك/ما آل إليه الإنسان/فكيف تنام/وأنت تترف حزنا/ تترف آلاما بعد آلام/فكيف تنام/..؟

- وإذا لاحظنا فهرس هذه المجموعة «هتاف الألم»، نجد تيماتها متمايزة في مواضيعها، متمفصلة في نوعيتها، لكنها متوحدة في خطابها القيمي.. وهذه بعض الأمثلة عنها:- بيتنا القديم- (وهي حنين لذكريات قيم جميلة) وقصيدة- عائشة-(يصف فيها مأساة طفولة مغتصبة) وقصيدة- نعيش بلا برلمان- (يثير فيها سخرية سياسية) و- سلاما على الحمراء- (وفيها وصف مأساوي لما آلت إليه مدينة مراكش جراء الغزو والمفاسد الدخيلة)...إنه يعرض بتأس، وحنق ما ما يموج في خاطره ويجلي، بخطاب مباشر دون مجاز، عما يعيق رهانه في واقع الأمر، وكان قد حمل فيه شعره كل همومه...

-هو حقا هتاف ألم..استمرار لاغترابه بين قلب حاد وخريف جاد..لكن لن يتوقف، بدافع من خطابه الشعري المستميث،حيث تعاوده الثقة لبلوغ رهانه.. يقول في آخر (قصيدة-هتاف الألم- ص11):

*يا ريح خريفي/لا لا/لن يحبس الغيم عن نخلتي الماء/لن يغلق الليل/في وجهي أبواب الرجاء/... كيف يفقد صوت القصيد صداه/ما زال الغروب بعيدا/بعيدا مداه/

+استنتاجات:

- إن الجميل في شعر إسماعيل زويريق هو أن هذا الإطار الذي يشكل المنظومة الرمزية العامة، ممتع في حزنه و محزن في متعته.. إذ تشمله، كما يلاحظ، وحدة النزوع الرومانتيكي، مما يضفي شاعرية وجدانية، مفعمة بهيام حزن عاشق، على طابع القصيد..

- فبعد هذه الجولة بجميع حيثياتها واحتدام تجاذباتها، نتساءل أين هو إذن تائه هذا العنصر المركزي والغالب، من منظور النص الشعري..؟

-إن الشاعر إسماعيل زويريق ليس صاحب قضية، ولكنه صاحب هم متعدد ومتشعب.. فمن انكسار الحرية في كل المجالات، إلى المدينة المتردية حضاريا وتاريخيا وثقافيا، إلى الوطن ومعوقات تطوره، وإخفاقات القومية، وأيضا الغزو الثقافي القادم من الغرب، إلخ...

- ولهذا، ونحن بصدد البحث عن «النص الغالب»، خلف تفاعلات الذات مع عوالم رموزها، إذا بنا نتدرج إلى ظاهرة نبيلة وليست قضية، كثيرا ما يهيم فيها الشعراء، عشقا وتعلقا واندفاعا، نحو فن لسانهم، وجمالية بيانهم، ومطفئ لهفتهم، ووهج أحلامهم (كيف يفقد صوت القصيد صداه/مازال الغروب بعيدا/ بعيدا مداه/وما زال يدعوني نزوان القصيد/أن أحلق رغم اتساع المدار/أن أحلق في أفق لا حد له/... إنه الشعر المحرض عليه.. الشعر الذي لا يفرق بين الشباب والشيخوخة إلا بالقلب والفؤاد..شعر يخلد، حالما بالرفعة والكرامة والحب.. وقد تميز الشاعر إسماعيل زوريق بتبوينه مرتبة عالية، تتحدى بتجل وصدق ووفاء ومكابدة، كل المعيقات ومسببات تصلب الرهان،من أجل النضال على كل الواجهات لإعادة الاعتبار لقيم الإنسانية، إذ هو، أي الشعر، ذاتها، يموج في ذات الشاعر، جمالا ونقاء وصفاء، لا يحلم بها كلها إلا هذا الشعر الذي يسكن الذات، وتسكنه هي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

في العلاقة بين الأدب والثورة

** مازال السؤال عالقا حول العلاقة الممكنة أو المحتملة بين الأدب والثورة؟ وبين الشعراء والأدباء ومشروع تغيير الدولة والمجتمع؟.

إن أي جواب ينتصب للرد على هذه الأسئلة، لا بد له أن يعرج على موضوع الالتزام ليغترف منه، ويحتمي بمبرراته وحججه وتصوراته وفلسفته، وكأن العلاقة بين الأدب والثورة لا ينسج عقدها إلا عبر إبرة الالتزام، والالتزام السياسي أساسا.. فهل هذا صحيح؟.

والواقع أن الالتزام في الأدب العربي (شعرا ونثرا) ظاهرة مستمرة ومتقاطعة في مشهدنا الثقافي، خصوصا على مستويات استحضار قضايا الأمة وهمومها الأساسية، كالحرية والعدالة الاجتماعية وتداول السلطة والتناوب على تسييرها وتدبير شؤونها العامة والخاصة، ومن ثمة يبقى الأدب المغربي جزء من هذه الظاهرة، يساهم في إذكاء روحها ويحرص على تكثيف صورها بلغة يمتزج فيها الواقعي بالخيالي بالفنطازي.

غير أن الالتزام بمفهومه الاجتماعي حيث مساءلة الذات انطلاقا من ينابيع شعورها الإنساني، ومصادرها الوجدانية القائمة على الحب والتسامح والتعايش والتدافع الإيجابي، هو الذي يكاد لا نلمس تجلياته إلا في بعض النصوص الشعرية والنثرية المغربية، بينما يطغى جانب التضخيم السياسي وشعاراته الإيديولوجية على أكثر الإبداعات الأدبية المتبقية.. ونحن نستغرب كيف لا يتم استغلال طاقات الأدب وإمكانياته التحريضية والاستفزازية والوجدانية، في إحداث الفروق والتغييرات المطلوبة على صعيد حياة الفرد و الجماعة داخل المجتمعات العربية، علما أن الشعر (وهو من أهم أجناس الأدب) باعتباره طاقة روحية يمنح المرء قدرة هائلة على الفعل، وعلى التوازن في الالتزام بكل القضايا التي تشغل بال الإنسان العربي عامة والمغربي خاصة.

قد لا يختلف معنا أحد في أن الأدب المغربي يحمل نفس الجينات الإبداعية التي تميز الأدب في الجزائر وتونس ومصر والسودان وسوريا واليمن والسعودية وغيرها من أقطارنا العربية.. قد يكون هنالك اختلاف في طريقة المعالجة - لهذه الموضوعة أو هذه التيمة - بين هذا القطر وآخر، لكن الروح المؤسسة للنص الأدبي بهمومه وآلامه وأفراحه وقلقه وطموحاته يظل العنصر المشترك بين مكونات الأدب العربي ككل.

بيد أن الشعر المغربي في مجمله يبقى شعرا مفتوحا على فضاءات الحلم والخيال والواقع والتغيير والثورة، حيث تتفاوت نصوصه بين الجودة في الفكرة والصورة والتعبير، وبين ضبابية تحتاج إلى قليل من الوضوح، وبين ارتماء مكشوف في أحضان الغرابة والتعقيد والغموض.. لكن ما يسجل في هذا المقام هو أن شعراءنا المغاربة لا يحضنون إنتاج قصائد ثورية بما تحمله من غضب واحتجاج وتحريض على الخروج إلى الشارع والأزقة، رغم ما يملكونه من توهج إبداعي، ومن قريحة غاضبة فياضة، ومن لغة لا تعجز عن التحول إلى فوهة بركان، أو طلقات مسدس، أو جمرة نار.. لكن قد يكون السبب يختبأ في حركة نقدية بطيئة لا تتوفق في ملاحقة الإبداع الشعري بمعاول السؤال ونيرانه، ولا تملك بالمقابل أدوات فنية ومنهجية تساعدها على إنجاز المطلوب.

لقد لعب الشعر عربيا - ومازال يلعب ذلك - أدوارا فاعلة في التغيير والإصلاح بمجتمعاتنا العربية.. صحيح أنه قد لا يكون تأثيره مباشرا في إحداث التغيير، ولكنه بشكل أو بآخر قد ساهم في نجاح الثورة بتونس مصر وسوريا واليمن عن طريق نصوص شعرية قوية لأبي القاسم الشابي وعبد الله البردوني وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأحمد فؤاد نجم وغيرهم كثير.. وكذلك نصوص محمد الماغوط وممدوح عدوان وأحمد مطر ونزار قباني وحسن الأمراني ومحمد علي الرباوي ومحمد العمارة وآخرين وقعوا بنصوصهم الثورية والقلقة والتواقة إلى الحرية والعدالة على ولوج عالم عربي آخر، نراه اليوم أكثر انفتاحا وكرامة وتسامحا، وإن كنا نعتقد أن الشعر العربي قد فسح مجالا أوسع لتحقيق التغيير والإصلاح والديموقراطية لأجناس أدبية كانت أقدر منه على التأثير والتفاعل كالرواية والقصة القصيرة.

وعموما فإن الأدب العربي بأجناسه بات اليوم أكثر جرأة في التعبير عن مطالبنا السياسية وتطلعاتنا الاجتماعية.. وأكثر صراحة في الكشف عن الفساد والمفسدين والمستبدين والقتلة.. ونرى أن التحولات الجوهرية التي يتجه إليها وطننا العربي ديموقراطيا وحقوقيا، ستزيد قصيدتنا الشعرية ونصنا النثري قوة كيميائية، وفعالية على صعيد تغيير شكلهما الفني والمضموني.. أي أنه سيصبح نصنا الإبداعي العربي - لا محالة – متمردا وثائرا، سواء على نمطيته الفنية قبل مرحلة التغيير التي نعيشها اليوم بكامل جوارحنا، او على طبيعة بعض القضايا المجتمعية التي لم نكن نجرأ على مجرد التفكير فيها صمتا أو خلسة.

■ يونس إمغران

لا وجود لفلسفة معاصرة بدون تحليل نفسي: طور مفكرو القرن العشرين تفكيرهم مع أو ضد المسلمات الفرويدية.

فريدريك وورمس (Frédéric Worms)

اللاشعور مفجرا للفلسفة

أجرى الحوار:
فرانسوا غوفان (François Gauvin)

■ ترجمة: الحسن علاج

لوبوان: يعترف كل من سارتر، ماركيوز، أدورنو، دريدا وآخرون كونهم مدينين لفرويد، على الرغم من انتقاد هذا الأخير للفلسفة علانية. كيف تفسرون ذلك؟

فريدريك وورمس: رفض فرويد التصريح بكونه فيلسوفا، لأنه كان يتصور الفلسفة كونها فكرا نظريا بعيدا عن الممارسة الطبية وملاحظة الوقائع. يعتبر عمل الطبيب السريري، والحالة هذه، بالنسبة إليه ضروريا لبحثه. لكن، وعلى الرغم من ذلك، فإن عمله يعتبر عملا فلسفيا من جهة إلى أخرى، وقد أثر كثيرا في فلسفة القرن العشرين برمتها. فليس فحسب ما يقوله بخصوص الـ«لاشعور». إن تأملاته حول العلوم، الثقافة أو الدين بالمرور عبرهما، بالطبع، إلى السيكولوجيا وعلم النفس المرضي، أو الحلم، الجنسانية، النكتة، الحب والموت أثرت بطريقة مباشرة تقريبا وعملت على تقوية الفلسفة.

لوبوان: في ماذا كان تأثيره حاسما؟

فريدريك وورمس: كان ينبغي الكلام عن تأثيرات بصيغة الجمع: وبالفعل، فإن تأثيره عرف موجات متتابعة حول قضايا مختلفة: العلوم، معنى الوجود، الرهانات الاجتماعية والسياسية ...ففي سنوات 1920 و 1930، على سبيل المثال، جرى نقاش كبير بفيينا وكان يركز على الوضع العلمي للتحليل النفسي، الذي سيبلغ أوجه في النقد الذي سيوجهه له كارل بوبر (Karl Popper). هل كان فرويد محقا حين قال بعلمية التحليل النفسي؟ لا، يقول بوبر. لماذا؟ لأنه غير قابل للتفنيد ـ لأنه ينبغي على كل علم، يقول بوبر، من حيث المبدأ أن يكون قابلا للتفنيد بواسطة وقائع، ثم إن النظريات العلمية تتطور تحديدا لأنه يتم اكتشاف وقائع تناقض النظرية الموجودة. بيد أن التحليل النفسي يشتغل بطريقة مغايرة: لايكون بمقدور أي واقعة منع محلل نفساني من القول أني أخضع لرغبات لاواعية ومكبوتة والتي تنفلت مني. بما في ذلك إذا ما شرعت في انتقاد التحليل النفسي!

فقد أسقط في فخ فرويد. فأين المخرج؟ ليست الإجابة بالبساطة التي قد نعتقد و، مع تطور العلوم العصبية على الخصوص، فإن هذا السؤال يبقى راهنيا على الدوام. على أنه فيما كان العالم الفلسفي الفييناوي يتحمس لهذا الموضوع، قام بفرنسا، جورج بوليتزر، فيلسوف فرنسي من أصول هنغارية لم يعد معروفا في الوقت الراهن، بنشر نقد أسس علم النفس، الذي سيغير اتجاه علاقة الفلسفة الفرنسية بفرويد لسنوات 1930 إلى 1950. وبالفعل، فقد أشار فيه بوليتزر إلى أن التحليل النفسي يعتبر أول علم مطابق لموضوعه، بمعنى [مطابق] لحياتنا المتخذة ليس باعتبارها موضوعا، «بصيغة الغائب»، بل بوصفها حياة ذاتية، «بصيغة المتكلم».

لوبوان: من هنا تكمن أهميته بالنسبة لفلسفة الوجود بفرنسا؟

فريدريك وورمس: حتما. ثمة جزء من فرويد تم تأويله بواسطة بوليتزر لدى سارتر، عندما تصور «تحليلا نفسانيا وجوديا» ثم إنه سعى إلى تعريف اللاشعور تجاه الحرية الإنسانية. أو عند موريس ميرلو ـ بونتي : فليس من الصدفة في شيء إن كان هذا الفيلسوف يشرع في الكلام عن «جسد شقي» في كتابه فينومينولوجيا الإدراك ـ، حيث يرغب في إعادة تعريف العلاقة بين الجسد والوعي. من جهة أخرى، فهو لايخفي ذلك ثم إنه يحيل بشكل صريح على فرويد. ولدى لاكان

(Lacan) أيضا، إنه سؤال المعنى عندما يقر بأن اللاشعور هو مبنين كلغة. وذات السؤال يتكرر عند بول ريكور الذي، خلافا للاكان، لاينطلق من نموذج اللغة كبنية، بل يركز بالأحرى على نشاط الـ«تأويل»، مثلما يبدي عنه عنوان عمله في سنة 1966، عن التأويل. بحوث حول فرويد. زد على ذلك، أن هذا الكتاب شكل مصدرا لسجال حامي الوطيس مع لاكان، الذي أخذ عليه جهل مقدماته حول مجال النظرية التحليلية. إن فرويد ـ في ذلك الوقت، بفرنسا ـ يعني إذا سؤال المعنى ـ ليس سؤال العالم، بل سؤال وجودي الفردي الخاص.

لوبوان: ومع ذلك فإن الفكر الفرويدي، أصبح في الستينات تقريبا، أداة لمقاربة القضايا الثقافية والنقد الاجتماعي...

فريديك وورمس: نعم، على أنه لا ننسى بأن فرويد قام هو نفسه بفتح المجال لكتب مثل الطوطم والحرام أو قلق في الحضارة. ومنذ سنة 1939، سعى غاستون باشلار إلى إعادة ربط الشعراء على ضوء فرويد في التحليل النفسي للنار. بيد أنه، زهاء عشرين سنة فيما بعد، عرفت الأسئلة حول الثقافة، الحياة الاجتماعية أو السياسية انطلاقة هامة. وفي الولايات المتحدة، قام ماركيوز بنشر كتاب إيروس والحضارة، ثم كتاب الرجل ذو البعد الواحد، محاولا التركيب بين ماركس وفرويد. من بعد، قام جان فرانسوا ليوتار، بفرنسا، بنشر كتابه المهم، الاقتصاد الليبيدي، الذي سيستعيد فرويد بهدف تحليل الرغبة في السلطة خصوصا. وسيساهم رولان بارت أيضا وبقوة في الـ«نقد الجذري» لما أسميه «لحظة» الستينات، بمعية فلاسفة مثل فوكو، دريدا أو دولوز ...

لوبوان: جيل دولوز، بالضبط: فقد هاجم مباشرة فرويد في سنة 1972، بنشره مع المحلل النفساني فليكس غواتاري، كتاب أوديب المضاد ...

فريديك وورمس: الذي غالبا ما ننسى جزءه الأول الذي يحمل عنوانا فرعيا رأسمالية وفصام. يتعلق الأمر آنذاك بنقد النظرية الفرويدية للفرد وعقدة أوديب، على أنه أيضا محاولة لكشف الـ«دوافع» التي تنشط الحقل

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الاجتماعي، السياسي والاقتصادي بطريقة مختلفة عن فرويد، بالتأكيد. لكن ضمن توجهه.

لوبوان: كان للفيلسوف مثل ميشال فوكو تحفظات قوية ضد التحليل النفسي...

فريديريك وورمس: موقفه تضمن معه استمرار من لكانه العادة القائلة بأن الإنسان هو «عمل مختلف»: ما أنجبت به بواسطة اللغة. غير أنه كان ينتقد التحليل النفسي أيضاً، الذي كان يرى فيه رمزاً جديداً لـ «عزلة مسيحية»، في سلطة الإقرار والاعتراف. مثلما كان نقده لاذعاً، فقد تم حينئذ طرح السؤال، مع مثاله نوعاً، أن «نكون منتسبا لفرويد».
لوبوان: ما هي النقاشات الكبرى في الوقت الراهن؟
فريديريك وورمس: يمكن القول بأن كل النقاشات التي يتم استئنافها تفرض نفسها من جديد، لكن في حالة جديدة. وفي موضوع الألم أيضاً، من جهة، يبدو أن «مبحث الجهاز العصبي»، مثل الفرنسي ليونيل نكاشيه، لايتوارون منه إلا الظل من آثار فرويد، الوظيفة «التحريضية» للحلم، على سبيل المثال، وهي تعتبر أساسية. أكثر من ذلك، فإن التحليل النفسي مع موضوعه على خصوصيته الشعورية والنظرية يدخل في نقاش مع علوم تطوير الثقافة النفسي لدى أنشاء الأسس السلفية الإنسانية، مثل جاي دارلي، ستكون «نظرية الارتقاء» في إطار علاقة أم - طفل، على الخصوص.

لوبوان: لكن، ألم يتم تجاوز أفكار فرويد الكبرى حول الوجود الفردي أو الجمعي بعد؟

فريديريك وورمس: لا، لا أظن ذلك، بل إن النقاشات تتجدد هنا أيضاً من جهة أخرى، فإن الأسئلة التي تنصب على مبحث الجهاز العصبي أو علوم الحياة بصفة عامة تؤثر كذلك في حقيقة وجودنا وفي العلاقات بين الناس. وهو ما تدل على توجهه مثلاً، كاثرين مالابو في كتابها «المجروحون الجدد» بايار، (2007) مستحضرة «الأمراض الإنسانية» كالزهايمر (الخرف المبكر) حيث إن الرضات الدماغية تبدو بمثابة تسهيلات تدمير للتحليل النفسي للذات البشرية، لأنها تفرض هزات الفرنسي، بتسهيل أنفسهم كثيرات لها سابق لم إنهم يستمرون إلى حد اللغة، على أنه في الوقت نفسه، على المستوى الميداني، فإن الحالة التي تكابدها الذات عينها أمام فرويد مسبب بإعادة ما يجعلها أن تشكل موضوعاً للتحليل النفسي، فهي والحالة هذه تحافظ على مكانتها بالكامل.

ARCHIVE

فريديريك وورمس

لوبوان: لكن على الصعيد السياسي، على سبيل المثال، هل يعتبر فرويد ضرورياً؟

فريديريك وورمس: بالطبع، وبالإمكان القول بتعرض هذا الموضوع بالطبيعة الأمريكية، حيث بقدر مقاربتها للرهانات السياسية المرتبطة بالأسئلة الجنسية، موضوع دراسات الأنواع الشهيرة، تندرج ضمن نقاش تلتقي مع التحليل النفسي. أضيف إلى ذلك، فإنه يمكن أيضاً استدعاء راهنية تمرين فرويد لتمرين التحليل أو الثقافة ضمن تصاعدات النزعة النقدية، وبطريقة عامة جداً، أقول بأن العلاقة بين فرويد والفلسفة، بعيداً عن نقاشات «مع» أو «ضد»، تندرج ضمن تحديد الأبحاث الفعل بينهما. من جهة، إن تاريخ التحليل النفسي الذي يصعب التمسك به مثلاً مثل بول ريكور أو ألتوسير، ومن جهة أخرى، لكن أنا متحمس في ذاتنا بين وجود فردي وجمعي. توجد هذا التحليل في صلب الأمراض الراهنة والمتشددة على الدواء، والتي تعني تجربتها على أحسن وجه وعلاجها عند الأطفال، والتي تجد أن التحليل النفسي سيستمر دائماً أقول كلمته بخصوصها.

عن المجلة الفرنسية لوبوان (Le Point) عدد 4 أكتوبر - نونبر 2009

حوار

لطيفة باقا من مواليد مدينة سلا سنة 1964، درست الأدب الحديث وعلم الاجتماع، وتشتغل حاليا كأستاذة مادة التواصل. صدرت لها لحدود اللحظة مجموعتان قصصيتان هما: «ما الذي نفعله؟» سنة 1992 والتي فازت عنها بجائزة الأدباء الشباب لاتحاد كتاب المغرب في نفس السنة، و«منذ تلك الحياة» الصادرة سنة 2005. كما لديها العديد من القصص منشورة في الصحف والمجلات المغربية والعربية، ولديها أيضا عدة إسهامات في أنطولوجيات للقصة المغربية والعربية. وقد ترجمت قصصها لعدة لغات من بينها الفرنسة والإسبانية والإنجليزية والألمانية.

لطيفة باقا من جيل كاتبات وكتاب التسعينيات من القرن الماضي، الفترة التي عرفت طفرة مهمة في السرد القصصي بالمغرب، ولم يبق منها (الطفرة) حاليا في واجهة التميز سوى أسماء معدودة، يمكن وبدون تحفظ ذكر إسم لطيفة من بين أهمها. لكن رغم كل ذلك فهي مقلة في إبداعها السردي عكس كل مجايليها من القصاصين، وهي ترد ذلك وبكل تواضع المبدعين إلى أنها مجرد امرأة تكتب ولا تستطيع أن تتخذ من الكتابة مهنة لها، لأنها -كما تقول- لا تستطيع التفرغ للكتابة، كونها لديها انشغالات ومسؤوليات، كوظيفتها ومسؤوليتها كأم وزوجة، إضافة لكل تلك المسؤوليات التي تثقل كاهل النساء. لكني أكاد أجزم أن هناك أسبابا أخرى وراء هذا الإقلال، إذ أن إلقاء نظرة ولو متعجلة على إبداعاتها تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن تأنيها في الكتابة وعدم استعجالها جعلها تتجاوز نفسها إبداعيا، وهذا ظاهر لكل من ألقى نظرة على بعض قصص مجموعتها الأولى وقارنها بقصص مجموعتها الثانية، بحيث يكتشف مدى الفرق بينها، والذي أتى مع الزمن من ناحية تطوير أدوات السرد وامتلاك ناصية الحكي والاشتغال على الأشكال ومحاولة الإيغال في التجريب أكثر.

كل هذا وأشياء أخرى عن مسيرة لطيفة باقا الإبداعية نقرأها في الحوار التالي:

■ حاورها عبد الكريم واكريم

القاصة لطيفة باقا لـ«طنجة الأدبية»:

الكتابة حرية وهي أساسا أسئلة وليست أجوبة

- تتراوح أعمالك القصصية بين تلك التي تتميز بنمط كلاسيكي ذو سرد خطي وبين الأخرى التي تظهر فيها محاولة التجريب جلية، لماذا هذا الاختيار المزدوج؟

رغم أنني أميل في الغالب إلى التنصل من قبضة التصنيف فإنه تظل مع ذلك دائما بعض المحاولات التي تروق لي، خصوصا تلك التي تعمل على تسليط الضوء على مناطق معتمة من تجربتي القصصية. هل أختار لنصوصي نمطا معينا؟؟ أعتقد أنني بالأحرى أنخرط في النص منذ البداية والنص وحده يحدد نمطه، شكله ووتيرته. لكني مع ذلك لا أحبّ أن أصنف في خانة «الكلاسيكي» لإيماني بأن الإبداع ثورة على التقليد أولا وأخيرا، وهو بذلك بحث مستمرّ عن الجديد. ما أطلبه هو أن تشبهني نصوصي في نهاية التحليل.

- أهم ملاحظة تجذب المهتم بمسارك القصصي هو أنك مقلة في إنتاجك، إلى ماذا تردين هذا الإقلال؟

أستطيع أن أقدم جوابا جاهزا عن هذا السؤال فأقول إنني أحترم القارئ وأحترم نفسي، وإن كنت فعلا أحترم شخصا لا أعرفه اسمه «القارئ»، وأحترم شخصا أعرفه أحيانا اسمه «نفسي»، فإن دوافع «الإقلال» أو قلة النشر تعود لأسباب موضوعية مرتبطة بوضعية الكاتب عندنا في المغرب من جهة وبوضعية المرأة أيضا، فأنا مجرّد امرأة تكتب ولست كاتبة، لسبب بسيط هو أنني لا أستطيع أن أتخذ من هذه الكتابة مهنة، أي

http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنا أعتقد في وجود كتابة نسائية...

أنني لا أستطيع أن أتفرغ تماما للكتابة... لدي انشغالات ومسؤوليات تحول بيني وبين التحليق في سماء هذا العشق، أمور تربطني بالأرض مثل وظيفتي ومسؤولياتي كأمّ وزوجة وكلّ تلك المشاغل الكثيرة والمتكررة التي تثقل كاهل النساء.

- أغلب قصصك عن عوالم نسائية، حدثيني عن هذا الإختيار؟

نصوصي تضجّ بالناس بالرجال والنساء والأطفال والحيوانات والطيور والزواحف... أرجو ألا أكون قد أخلفت وعدي لنفسي وللكتابة بألاّ «أخلط» بين قناعاتي السياسية والنسائية من جهة وبين اختياراتي الإبداعية والجمالية. الكتابة حرية وهي أساسا أسئلة وليست أجوبة. النساء في نصوصي لا يحاكمن الرجل بل يحاولن أن يفهمنه ليقتربن منه أكثر: كائنات من لحم ودم، موظفات، عاطلات، أمهات، عاهرات، ثائرات وخنوعات... نساء من كلّ الأصناف التي يزدحم بها الفضاء العام والخاص نساء عاديات لكن استثنائيات يمكن أن نصادفهن في الحواري والأزقة، لا هن بملائكة ولا هن بشياطين.

- هل يمكن في نظرك التفريق بين أدب يوصف بالنسائي ومكتوب من طرف نساء وبين آخر رجولي، أم أنك ممن يُفضلون عدم إجراء مثل هذه الفروقات في الأدب الذي يظل أدبا واحدا بغض النظر عمن يكتبه؟

لدي موقف ربما يعرفه الكثير من المهتمين بالشأن الأدبي في المغرب.. أنا فعلا أعتقد (وحتى إشعار آخر..) في وجود كتابة نسائية ليس بمعنى التفاضل أو التصنيف على أساس الجنس بل فقط في إطار هاجس إجرائي، على اعتبار أن الكتابة التي تكتبها النساء ترتبط بأجسادهن وبالثقافة التي تجعل من وجودهنّ في المجتمع وجودا له خصوصية مشروطة بوضع تاريخي واجتماعي تضافرت فيه عوامل بعينها لتجعل منه وضعا يختلف عن وضع الرجال مثلا. وأنا من هذه الزاوية أرى أننا نحن النساء مطالبات بكتابة هذه الخصوصية التي تغني التجربة الإنسانية

[illegible]

لا أحب أن أصنف في خانة «الكلاسيكي» لإيماني بأن الإبداع ثورة على التقليد أولا و أخيرا

[illegible]

ARCHIVE

[illegible]

عدد من نصوصي هي في الأصل أحلام استيقظت في كبد الليل لأكتبها

[illegible]

- عرف المشهد القصصي في المغرب خلال فترة التسعينيات وبداية الألفية الثانية طفرة نوعية ومدا سرعان ما بدأ يخبو بعد ذلك، لكي لا تبقى منه سوى أسماء معدودة، كيف تقيمين هذه الطفرة التي كُنت من بين الأسماء النسائية البارزة فيها؟

غارسيا ماركيز قال يوما ما معناه إن الكتب الرديئة الكثيرة التي قرأها خلال شبابه ساعدته كثيرا ليجد طريقه نحو الكتب الجيدة. يمكن أن نقول نفس الشيء عن القصة، فنحن في حاجة للقصص الرديئة لأنها تساعدنا في معرفة القصص الجميلة. إذا استطعنا أن «نخرج» بكاتب حقيقي واحد كل عشر سنوات فذلك إنجاز عظيم.

- أين ترين الآن موقع القصة المغربية في العالم العربي، وهل تظنين أنها مازالت تتبوء مصدر الصدارة أم أنها تراجعت؟

لم أكن أعلم أن القصة المغربية تتبوء الصدارة على مستوى العالم العربي، لدينا تجارب متفرقة ومختلفة، نحن المغاربة لا نتشابه ولا نؤمن بالمدارس وفي هذا الوضع الكثير من الحكمة الجمالية. هناك أسماء حفرت لنفسها موقعا راسخا وهناك أسماء يسعدني أن

نحن في حاجة للقصص الرديئة لأنها تساعدنا في معرفة القصص الجميلة

لطيفة باقا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقرأ لها من حين لآخر مثل فاطمة الزهراء الرغيوي وأنيس الرافعي وآخرون وهناك من أوهمتهم سهولة النشر الرقمي أنهم كتاب وقصاصون وهناك طبعا المستعجلون وهم كثر وللأسف.

- توظفين الدارجة المغربية بعض الأحيان في قصصك حدثيني عن هذا الجانب.

الدارجة لغة قوية وهي لغتي الأمّ وأنا لا أنظر إليها كلغة هامشية أو كلغة خارقة للعادة، هي لغة تواصلية أحتاجها كثيرا في كتابتي عندما تصبح الدلالة التي أريد أن أصل إليها لا توجد سوى في هذه اللغة وليس في غيرها. لكنّ هذا الموضوع يطرح بالنسبة لي مشاكل معينة عندما يكون المتلقي مثلا، شخصا من خارج المغرب.. أحيانا أبذل مجهودا وأحيان أخرى لا أكترث وكأنني أقول لهذا «الشخص» حاول من جهتك، أنا كتبت وأنت عليك أن تجتهد لتفهم.

- يقول الناقد رمصيص محمد عن قصصك «الاسترجاع والتذكر لديها بالإضافة لكونهما رسما مسار تشكل وجدان الشخوص، قوضا وجهة الزمن الطبيعي، بفسح المجال أمام الزمن النفسي للاشتغال...». عطفا على تقنية القص لديك هل لك أن تحدثيني عن هذا الجانب في سردك القصصي؟

البعد النفسي والجسدي والروحي والحلمي وكلّ الأبعاد التي تساعدني في الإحاطة بشخوصي، حاضرة في نصي القصصي، أحيانا بوعي وأحيانا بدونه، الناقد محمد رمصيص لامس بذكاء هذه الخاصية والنقد عموما يقدّم لي خدمة مضاعفة من جهة يدغدغ نرجسيتي ككاتبة ومن جهة أخرى يعمل على تسليط الضوء على تلك الدلالات الأخرى التي لم أنتبه إليها.

- نجد ذكرا لروائي بحجم غابرييل غارسيا مركيز في إحدى قصصك، انطلاقا من هذا ماذا تشكل بالنسبة لك تجربة السرد والقص في أمريكا اللاتينية، وهل هناك كُتاب من هذه القارة تأثرت بهم وشكلوا لك نوعا من الحافز على دخول ميدان الكتابة القصصية؟

القصة في أمريكا اللاتينية قطعت أشواطا خيالية، أنا شخصيا يصبح صعبا علي أن أقرأ لأحد الكتاب العرب بعد انتهائي من كتاب تخييلي قادم من هذه المنطقة، تماما كما يحصل عندما نشاهد فلما أجنبيا يبهرنا موضوعا وتقنية وصورة وصوتا وتشخيصا فيستعصي علينا «التسامح» مع عثرات السينما المغربية. غابرييل غارسيا ماركيز أعطاني مع «مائة عام..» تصورا للكتابة تلك الكتابة التي لا تبحث عن النجوم في السماء بل تتمرغ في الواقع و تشم رائحة التراب.

الغرفة المجاورة

الزقاق موحش وبارد.. أجر خلفي عربة الخضار الفارغة فتصطدم عيني بمشهد القطة الهزيلة متكومة على نفسها في شق الجدار المطل على مقهى الحي.

تتقدم أمامي السيدة «فيونا» جارتي القادمة من إحدى تلك المدن البعيدة والباردة أراها تتحرك داخل ثوبها البرتقالي المتصلب.. أراقب مشيتها الخفيفة وأتذكر أن زوجي لا يحبها: «هذه المرأة العجوز أفسدت حياة زوجها.. السكير الطيب، وحياة ابنتها التعيسة، وأيضا حياة حفيداتها الهادئات أكثر من اللازم... لأنها من برج العقرب»..

تلتفت إلي وتهز لي رأسها الأحمر المصبوغ بالحناء.. أحييها وأحيي زوجها الذي كان يتقدمها بخطوات قليلة.. أفكر أنهما بصدد الجولة الصباحية الأولى لهذا اليوم: يستيقظان في الثالثة صباحا، يتناولان فنجان القهوة الأول وبعده تتوالى الفناجين ثم تبدأ الجولات.. أنظر إلى ساقي زوجها المشعثين الخارجين من سرواله القصير والداخلين في حذائه الرياضي الأبيض..ثم أراه ينتظر وصولها مبتسما.. ليلف كتفها بذراعه، بفعل العادة، ويمضيان صامتين..

أبتسم رغما عني، لأول مرة في هذا اليوم الجديد من حياتي القديمة، وأنا أتذكر جوابه عندما سألته ذات مساء عن موعد نومهما: «المسألة تتوقف على البرنامج الجنسي صوما» أجابني بجدية تليق بالموضوع.

ماذا ساعد لطعام الغذاء؟

أرجو ألا تصطدم عيناي بوجه أعرفه.. أستطيع أن أتخيل رأسي الآن: عيناي منتفختان، أنفي أحمر وشفتاي مشدودتان إلى أسناني.. ما يكفي حتى لا تنفلت مني أية كلمة..

ريح باردة مفاجئة تمسح وجهي في نفس الأثناء كانت قد بدأت تصلني تلك النغمة الأليفة من مذياع مقهى الحي.. أغنية شعبية قديمة وحزينة..

الله يا العطار اعطيني دوايا

كالو لي دوايا عندك لصيبو...

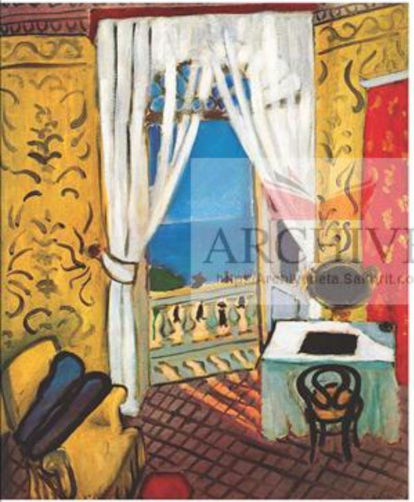
عطار كيداوي فراق حبيبو

..زبيدة عمتي..

..زبيدة عمتي.. كانت تشدوها.. كانت تشدو هذه الأغنية في المناسبات العائلية.. أحس مرة واحدة بشحنة من المشاعر المبهجة تتدافع داخل جسدي..

آه يا زبيدة.. «فينك الآن.. وفين أيامك؟»

أتذكر وجهها الصغير المشرق وعينيها الشبقتين.. أفكر أنها كانت في نهاية الأمر مومسا طيبة من مومسات مغرب السبعينات الأصيلات اللواتي لا يشبهن في شيء مومسات هذا الزمن.. كانت مهنتها هذه تجر عليها الكثير من المشاكل مع الكبار في العائلة ليتم نبذها في النهاية.. ومع ذلك كنت في طفولتي أنجح دائما في زيارتها أنا وحليم أخي الأصغر خفية عن أبي وأمي.. لنأكل عندها أطباق الحلزون اللذيذة.. التي كانت تعدها لأجلنا.. بالزعتر وقشور البرتقال.. فنجلس حول تلك الطبق الطيني الكبير والبخار



يتصاعد منه، متحججين بدبابيسنا..

«حلزون عمتي زبيدة كان بالفعل ألذ حلزون سوف أتناوله خلا ل حياتي» لا زال حليم يردد إلى اليوم..

تتحكني الأغنية القادمة من المقهى.. القادمة من حياة بعيدة جدا عشتها.. أكاد أشك في هذه الحقيقة من فرط التباين الحاصل بين حياتي الحالية في هذه المدينة وبين تلك الحياة الأخرى في تلك المدينة البعيدة.. تلك الحياة الأخرى الساكنة رغما عني داخل جسدي..

الله يا العطار

اعطيني دوايا

كانت زبيدة تستجدي عطارا مجهولا بصوتها الحزين والجميل.. بلوعة خاصة بها.. أتذكر ذلك جيدا..

..وكنت أظل قابعة في غرفة التلفزيون في منزلها.. دائما رفقة بعض النساء اللواتي لا أعرفهن وبجانبي كان يرقص حليم الذي كنت أتوقع له مستقبلا واعدا في التطرف اليساري.. كنا صغيرين ومراهقين.. وكان عالم الكبار التقليديين لا يعجبنا.. لأنه لم يكن يشبه في شيء العوالم الرائعة التي كنا نجدها في الكتب الكثيرة التي كنا نبتلعها.. أوفي الأفلام المبهرة التي كنا نشاهدها في سينما صباح الأحد بالنادي السينمائي..عمتي كانت الأقرب من كل كبار العائلة إلى تلك العوالم

حتى وإن كانت منبوذة من طرفهم..ربما لهذا السبب بالتحديد كنا نواظب على زياراتها خفية..

أنظر إلى جلبابي النظيف وأتذكر «الجينزات» المتسخة التي كنا نرفض نزعها يوم الغسيل، حليم وأنا.. حتى تنسجم أكثر مع رؤيتنا وتصورنا للعالم..

الريح الباردة لا تزال تداعب وجهي.. وتنشط ذاكرتي..

كل تلك الأفكار المهربة كانت تمنحنا، ونحن نشاهد التلفاز في بيت عمتي، ما يكفي من مشاعر التسامح حيال ما يحدث في الغرفة الأخرى.. حيث توجد زبيدة صحبة أحد زبنائها الغامضين..

أفكر الآن أنني لم أر أبدا أي واحد منهم.... مع أنني كنت أجلس دائما هناك في غرفة التلفزيون.

كانوا كثيرين، لم أستطع أن أعدهم.. كنت فقط أسمع طرقات على باب المنزل ثم أسمعه يفتح ثم يقفل.. فهمهمات تكاد لا تسمع.. ثم صمت.. ثم صوت أقدام على السلم فيفتح الباب ويغلق.. وهكذا..

مجرد أشباح لا يراها أحد.. لم يكن لوجودها أن يوقف أحاديثنا أو تتبعنا للمسلسل العربي.. الحياة كانت تمضي عادية ومملة والحرارة كانت غير محتملة في أصياف تلك الحياة.. رغم الحركة الدؤوبة القائمة.. بالغرفة المجاورة..

كنت أرى عمتي تتحرك بنشاط غريب داخل المنزل.. تأخذ دشا باردا، تغير ثوبها، تعد شايا أو قهوة، تبدأ حديثا.. تمضي ذهابا وإيابا أمام الغرفة وتبتسم لنا كلما التقت عيوننا بعينيها الحزينتين.. فجأة نسمع طرقا على الباب.. تبتسم لنا معتذرة عن شيء لم نكن نفهمه آنذاك.. ثم تغيب لفترة قد تطول وقد تقصر..

الجو كان حارا.. والمدينة كانت مقفرة وشوارعها مصابة بالقرف.. لم يكن لدينا مكان ألطف من منزل عمتي نلتجيء إليه.. كنا نشعر بالغضب لأن لا أحد نجح حتى ذلك الحين في قلب النظام وتعويضه بنظام اشتراكي تروتسكي كما يحدث في أفلام سينما الأحد.. جميعهم انتهوا في زنازين بعيدة ومجهولة، كنا نحلم بالثورة وبالحب الملتزم.. وبالحرية.. كنا بحدسنا الطفولي نفهم أن أحلامنا ممنوعة لهذا كنا نهربها إلى بيت عمتي التي كنا نشعر بحدسنا الطفولي دائما أنه كان بيتا متسامحا معنا كما كنا متسامحين معه أيضا..

عندما كان يأتي الليل إلى بيتنا وتأمرنا أمي بالتوقف عن القراءة حتى لا نؤذي عيوننا وأدمغتنا وتطلب منا الذهاب إلى غرفتينا. كان حليم يطلب مني المكوث معه بعض الوقت والتحدث عن العالم الجميل الذي كنا سنؤسس له مع حلول الثورة.. كنت أحكي له حكايات من خيالي أنسبها في النهاية إلى اسم كاتب كبير ينتهي اسمه ب«سكي» أو ب«كوف».. عندما أفرغ من الحكي وأستعد للنهوض إلى غرفتي كان يداهمني بالسؤال:

- هل الله موجود أم لا؟

أمي كانت تقول أن زبيدة عمتنا لم تطلق من زوجها سلام (زوجها الأول الذي زوجت له في سن الثالثة عشر والذي قفزت من نافذة منزله هاربة بعد شهر من الزواج).. تقول أمي أنه لم يطلقها لأنه لم يعثر عليها ليفعل.. أو لأنه لم يبحث عنها أصلا..

كنت أحب سماع هذه الحكاية..

عدم طلاقها لم يمنعها طبعا من الزواج «عليه» بالكثير من الرجال. كانت لأحدهم دمالة كبيرة جدا في فخده وكانت تداوم على تنظيفها بالكحول والضمادات إلى أن قرفت منها ذات صباح فطردته من منزلها ..

أستطيع أن أتذكر أزواجا آخرين, لكنهم كانوا أيضا مجرد أشباح تدخل المنزل، تلتهم الأطباق الشهية التي تعدها عمتي بكثير من المهارة.. تنام.. تشخر.. ثم في صباح ما تدفع خارج الغرفة.. ثم خارج المنزل.. لتستأنف الغرفة نشاطها المعتاد ثانية..

كان المنزل من طابقين.. الطابق السفلي يكتريه تجار أسبوعيون يبيتون فيه كل ليلة خميس، يحملون سلعهم ويغادرون في اتجاه أسواق أخرى.. الطابق الأول كان يتكون من غرفتين، كنا نقبع حليم وأنا، رفقة بعض أطفال العائلة الذين كانوا يحبون العمة مثلنا، في غرفة التلفزيون.. هاربين من حرارة الصيف.. كان يحضر معنا غالبا بعض الضيفات الغامضات اللواتي سوف أفهم فيما بعد أن العجوزات منهن مومسات متقاعدات، في حين كانت الصغيرات فتيات حديثات العهد بالدعارة.. كانت زبيدة تحتضنهن في بداية مشوارهن المهني في انتظار أن يصلب عودهن ويحققن بالتالي استقلالهن المادي والمعنوي ويخرجن إلى الحياة معولات على سواعدهن.. أقصد على أجسادهن بأكملها وليس السواعد فقط..

أتذكر أنهن كن جميعهن بيضاوات بشعور منسدلة على أكتافهن.. أثوابهن كانت مطرزة وتكشف عن بياض سيقانهن وصدورهن.. أتذكر أن شفاههن وأظافرهن كانت حمراء ..دائما. كنا نحن الأطفال نتحدث كثيرا ونلعب الورق.. في الوقت الذي كانت فيه الضيفات الغامضات يمكثن صامتات منتظرات شيئا ما لم يكن بوسعنا إدراكه..

وكانت هناك الغرفة الأخرى..

لم أدخلها أبدا.. كنت أمر من أمامها فلا ألتفت. كنت أعلم أنها هي ولا شيء غيرها تقف وراء مقاطعة الكبار في العائلة لعمتي وكنت أستطيع أن أحس أيضا إلى أي حد كان ذلك مؤلما بالنسبة لها..

بسبب تلك الغرفة، إذن، كان ممنوعا علينا زيارتها ومع ذلك كنا نحبها ونفضلها على كل الخالات والعمات القاسيات اللواتي لم يكن يتوفرن على غرف غامضة ولا على أطباق لذيذة من الحلزون..

أقول إنني لم أدخلها أبدا ومع ذلك أتذكر بالأحرى أنها فتحتها ذات مساء في وجهي مباشرة وبدون سابق إنذار.. كانت تلك هي المرة الأولى والأخيرة..

فتحت الدولاب وأخرجت قنينة عطر من الحجم الكبير من النوع الذي يسوق بطريقة الكونتر بوند.. وأخذت ترش ثيابي وشعري.. أعادت القنينة إلى الدولاب وأقفلته ثم علقت المفتاح في خصرها.. استرقت النظر إلى الداخل ورأيت السرير..

كنت أشعر أنني ما دمت لم أدخل تلك الغرفة فوالدي لم يكن لهما سبب مقنع في منعي من زيارتها. كأن عمتي كانت تتوفر في تقديري على بعدين اثنين.. وكنت أنا أتعامل فقط مع البعد المتعلق بالحلزون.. بحكايات أزواجها الغامضين المسلية.. بحكاية سلام زوجها الأول.. بالمستملحات المرتبطة ببعض صديقاتها المومسات المعتوهات الطيبات: «بنت العسكري» التي اشترت لابنها الحشاش قردا بسلسلة من ذهب ليؤنسه في وحدته إلى حين عودتها من «السربيس».. «بنت ماضي» السيدة العجوز بجسد طفلة ذات الشعر القصير المصبوغ بالأصفر، والتي كنا نتربص مرورها بساحة النافورة متأبطة كل مساء قنينة نبيذها الأحمر اليومية، ملفوفة داخل جريدة، قاطعة الطريق من «البيسري» إلى بيتها مشيا على الأقدام. كانت بنت ماضي توزع تحياتها الحارة على كل معارفها الذين تصادفهم في طريقها.. وإذا اقتضى الأمر كانت تدس قنينتها تحت إبطها لتنهال على أصدقائها بالقبل.. وقد تتوقف لتبدأ حديثا ما.. أمام النافورة..

هؤلاء النسوة الظريفات كن كل عائلتها.. بالإضافة إلينا نحن أطفال العائلة.. طبعا..

الأغنية لم تعد تستطيع اللحاق بي.. ابتعدت كثيرا فيما يبدو..جسدي المصاب بالحزن وبالحنين المؤلم.. يدب الآن فوق أرض أخرى..

الريح الباردة هذا الصباح حنونة تماما..

أغمض عيني وأتحسس وجنتي وعنقي..

«الخضرة جديدة.. آش حب الخاطر؟».. بائع الخضار الذي يبدو أنني لم أنتبه إلى وقوفي أمام دكانه، يوقظني بسؤاله المعتاد..

آش حب الخاطر؟

لا يمكنه طبعا، إدراك ما يحبه الخاطر في هذه اللحظة..

هل عندك حلزون بالزعتر وقشور البرتقال؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائحة القسوة

■ لطيفة باقا

السماء تمطر فوق مصابيح العيد الوطني.
الليل الذي كان قد انهمر في الخارج بدا غريبا غريبا و استثنائيا في عتمته.
السيارات وأعمدة النور وأضواء المحلات التجارية تساهم أيضا في هذا الشعور..
أكاد أبكي في مكاني..

- رحمك هنا ينبغي استئصاله.

حاولت أن أرى أمرا آخر خلف نظارتيه السميكتين. كان الطبيب واقفا في مواجهتي. ظل ينظر إلي بعينين زجاجيتين باردتين. تذكرت بسرعة تلك الحجرة القديمة التي ألقي فيها جسد أبي ذات صباح بعيد في مقبرة سيدي شحاس وكانت باردة.. فكرت فجأة أنها كانت باردة باردة جدا عليه خصوصا في شهر نوفمبر.

- نحن في نوفمبر أليس كذلك دكتور. يا له من شهر بارد..

قلت له إنني سوف أغادر هذه المدينة.. سوف أحمل رحمي معي وأرحل. وأنا أتقدم من الباب المنتبي بشدة في ظهري نظراته الزجاجية التي كنت أعلم غريزيا تقريبا أنه يحفر بها جسدي الذي كان ينسحب أمامه.

في البهو كانت الممرضة التي لم تمنحني جداداها أي تعاطف ولو ضئيل.. ثم تذكرت ثانية أبي في صورته الرائقة وهو يبول من النافذة في غرفة الجلوس بعد ليلة طويلة من الشرب. عندما كان الليل ونشوة النبيذ يتصاعدان في رأسه. كان ينتصب أمامنا فجأة.. يفتح النافذة.. ويبول على العالم.

أنا لم أستطع أبدا أن أبول على العالم. (لهذا السبب بالضبط كنت في حاجة إلى تعاطفها، أقصد العالم تلك المرأة الممرضة التي كانت بلا أدنى شك سفاحة دماء مثل باقي الممرضات المجرمات اللواتي يتجولن بكامل الحرية في مستشفيات ومصحات العالم) لم أبك بعد.. كنت فقط على حافة الانهيار. جميعنا كنا دائما أقل شجاعة.. فلم يتجرأ منا أحد.. ولم يتبول أحدنا من النافذة أبدا.. بل حتى لم يقذف أي أحد منا بجسده النافذة عبرها إلى الهواء الفسيح. الممرضة لم تتابعني بعينيها الممسوحتين تحت المساحيق (كنت أتوقع أمرا كهذا.. علما كما يمكن لامرأة منتهية أن تتوقع من امرأة اقترضت فيها الكتب المدرسية الكثير من الرقة المقاطعة. امرأة تحت الإحساس بالشفقة أمام البؤس الإنساني..)

لا أدري كيف فكرت فجأة في جمع رسائلي الفاجرة إلى عشاقي الكثيرين والمشتتين كالإثم في العالم حيث طالما كتبت عن أمور لم أعد أتذكر، وعلا زمن بعيد السؤال الخفي الذي جاءت فيه.. سأجمعها كلها في ظرف كبير وأرسلها إلى إحدى أكثر صديقاتي لطفا (هذه المرة بالذات. أقصد مرة التكلم لم تكن أبدا من شيمي، ولم تكن أبدا لتشغلني معرفة سبب ذلك)

أكل بجسدي المتعب فوق الأريكة القديمة في الشرفة وأسمعني أطفي بصوت عال أغنية حزينة كان يدندن بها أبي في لحظات انتشائه.. تتحدث عن حرب مجنونة بلا معنى.. عن جبال عالية جدا وعن القسوة التي يشم أطفال الفقراء رائحتها عن بعد.

في رسائلي الكثير من الشجاعة والجرأة. أفكر الآن كما لا يليق بسيدة عاقلة أن تكتب.. منذ سن السادسة عشرة بدأت حربي ضد التشابه والخوف. كتبت ما لا ينبغي أن أكتبه وأرسله إلى رجال ما كانوا ليستحقوا كل تلك الفجور الرائع. كنت أشبه ذلك الرجل الذي يسكر الآن داخل حجرة باردة.. احتفظت بذلك طويلا وكنت أعلم أنه تشابه على الورق فقط وليس أبدا في الحياة.

عندما مات أخي في غرفة طفولتنا حيث كانت أمي تحكي الحكايات لتعوضنا بها عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقص الأغطية في ليالي الشتاء الطويلة.. دخلت لأراه لآخر مرة.. كان سعيدا. وخيل لي أنه كان يبتسم لي بتواطؤ أفهمه.. اقتربت منه وطبعت قبلة فوق جبينه.. ولم أبك.

أنظر إلى الخارج، إلى الشارع الضاج بالآخرين وأكتشف أن الحياة ستكون حياة لغيري.. وليست لي.. يمكنني الآن فقط أن أقتل كل الذين أساؤوا إلي خلال وجودي القصير – نسبيا – في هذه الدنيا: معلمتي «لا ميتريس عائشة» تلك البدينة الشريرة التي كانت تشد شعر رأسي وتسخر من فساتيني «الميني» وهي تلفح فخذاي النحيلتين بالسوط الجلدي الغليظ. مدير الثانوية الذي طردنا أسبوعا بأكمله وأهان أهالينا لتضامننا مع فؤاد زميلنا الموقوف عن الدراسة بسبب قصة شعره التي كانت على شكل نخيل الشارع الرئيسي في المدينة.

يمكنني الآن أيضا أن أقتل بعض مسؤولي هذه البلاد التي شاءت إحدى الصدف السيئة أن أولد فوق أرضها.. ثم أخيرا الجزء الأكبر من العشاق السابقين الذين كان يحلو لهم فيما يبدو عصر قلبي الغبي بين أياديهم الغليضة..

الليل والإحساس بأن شيئا ما قد لا يحدث أبدا.. لا لشيء سوى لأننا لن نكون هناك.. الأمور تحدث ونحن نعتقد أنها حدثت لأننا كنا هناك..

الليل يجعل أزمنة غابرة ومدنا جاحدة تكتسحني مرة واحدة، وبصفاقة كبيرة غير محتملة. الحافلات تمزق شوارع المدينة.. سوف تظل ذاهبة أو عائدة هكذا إلى أن يجتث آخر رحم في المدينة.. التاكسي الأحمر الذي كان يحملني من ذلك المكان البارد منذ لحظات مر أمام الكثير من المساجد التي لم أدخلها أبدا لأنها كانت دائما تخصص هامشا صغيرا جدا في الخلف للنساء المؤمنات. مرت سنتان الآن وأنا أجتاز نفس الشوارع ومع ذلك لم تخبطني أية سيارة أجرة أو حافلة.. ومررت دائما بالمستوصف.. هناك كان يقف باستمرار الرجل الذي كان يضاجع الجدار. رأيته أول مرة عندما وصلت إلى هذه المدينة.. رأيت ظهره ووسطه يهتزان في اتجاه الجدار القديم. كنت أفضل طبعا أن أعتقد أنه يتألم.. ظل «يتألم» بذلك الشكل الخاص كلما مررت من هناك.

لست وحدي بعد. قد يرن الهاتف في الغرفة المجاورة أو جرس الباب. لكني أراه من الآن قادما.. أراه شبح الوحدة الرهيب يقترب مني وهو يحرك في الغرفة برنسه الأسود الثقيل في اتجاهي.. ويبتسم.

سألتها تلك الصديقة التي سوف تتلقى رسائلي لتتكتم عليها عمرا بأكمله،

- أهو قدرنا أن نعيش وحيدات؟

كنا نمشي سوية في الطريق الطويلة المعتمة والتي طالما حلمنا بمنزل يشرف عليها..

كنت أريد أن أقول إذن (من كل هذه الثرثرة التي لا تليق بامرأة سوف يجتثوا منها رحمها في اليوم الموالي) إنهم سيستأصلون رحمي ومن بعده باقي أعضائي.. ثدياي.. رجلاي.. كليتاي.. عرقوباي.. عمودي الفقري.. إلى آخره.. سوف أنسحب إذن بالتقسيط كما الفقراء الشامخون أمام بائع اللحم يطلبون عشرة دراهم من الكبد (ويلحون أن يكون طريا) ليتوجهوا بعد ذلك إلى دكان البقال ليطلبوا منه درهما من الشاي وآخر من السكر.. وسيجارة «ديطاي» بالتقسيط المريح دائما.. وحدهم الأغنياء البشعون ينسحبون بالجملة بحيث تتوارى جثثهم النتنة بسمنتها المفرطة، وبكل ما صرف عليها من أموال في الأكل والعطور و كريمات التدليك والمراهم.. تتوارى خلف التراب كاملة غير منقوصة أبدا ينفجر صوت غريب مقهقها بضحكات غريبة داخل حنجرتي في الغرفة المعتمة.

- سوف أغادر هذه المهزلة بالتدريج. وليس مرة واحدة كما يحدث لباقي السخفاء الذين انسحبوا قبلي والذين سوف ينسحبون بعدي.

المدينة مصابة بالقرف.. وبالعيد الوطني..

يبدو أنني سوف أفشل تماما في التفكير في شيء جميل من الآن فصاعدا.. إنجاب طفلتي.. لن يكون بإمكاني النظر إلى سنها الأولى الصغيرة وهي تلمع داخل ثغرها.. كلماتها الأولى.. حماقاتها.. كنت أحلم أن يكون اسمها «نورس». لا أملك في واقع الأمر سببا مقنعا وحقيقيا أو حتى متعارف عليه للابتسام في وجه أحد.. ومع ذلك كل شيء ممكن في هذه الشرفة المطلة على الحياة. هذه الحياة التي سوف تستمر بكامل زيفها ومسلسلاتها المصرية بعدي.

وجهي.. بشكل عينيه وارتفاع أنفه.. بمسحة الغباء الرائقة التي طالما كانت تعلوه في لحظات بعينها خلال وجوده القديم فوق عنقي.. أنا أعرف شكله جيدا، لست في حاجة إلى النظر في مرآة لأتذكر تقاطيعه التي تصيبني بالغضب أحيانا.. لقد كان دائما هناك أعلى جسدي .. غريبا ومنفصلا تقريبا وغير واقعي بالمرة.. سوف يقفون حتما، من حين إلى آخر لينظروا ببلادة تليق بصدقهم إلى صوره داخل الإطارات الباردة ثم يتأوهون ويتلفظون بكلام كثير لن يغير من أمر ثقب الأوزون شيئا.

سألتني صديقتي وهي تتلقى مني ظرف الرسائل الكبير إن كانت تستطيع أن تقبلني، كانت سخيفة تماما وهي تسألني ذلك، أما بالنسبة لي فأنا بالتأكيد أنفر من هذا السلوك أن يحصل تقبيل بين امرأتين أو رجلين. بل أحس أحيانا بتقزز حقيقي من تلك المشاهد التي تصفعنا بها بعض القنوات الفضائية..

أمي كانت تندهش عندما تجدني متشنجة وهي تقبلني وتعانقني.. كنت أتراجع إلى الوراء وينتفض جسدي فجأة. أمي لم تستطع أن تفهم .. ولا أنا فهمت..

صديقتي تريد أن تقبلني لأنني سوف أموت. وانا لا أريدها أن تفعل لأنني لا أحب ذلك.

البرودة سوف تتفشى يوما عن يوم أكثر في جسدي وفي الغرفة.. وفي علاقتي بالآخرين.. برودة حقيقية، أرتعش.. من الخوف ومن الوحدة.. أشعر أن جسدي مصاب بالموت.. وزنه سيستقر قريبا داخل حفرة.. باردة.

الدموع تورطنا في شعور قوي بالحياة.. المصابون بالحياة هم فقط الذين يبكون.. أتذكر أمورا كثيرة حدثت.. جميعهم كانوا دائما هناك أو هنا، لكنهم جميعهم لم يستطيعوا أبدا فعل شيء لأجلي.. كما لم أستطع أن أفعل شيئا لجل أحد.

أسمع سعالا حادا مرة أخرى.. يبدو أن الصوت صادر عني.. لم يكن هناك أي شخص ثان غيري في المنزل..

النبتة فوق المائدة تكون مليئة بالضوء خلال نهارات بعينها.. هي مظلمة لأنه الليل، ولأن رحمي سوف يتم استئصاله غدا.. لم أكن شيئا خلال حياة بأكملها..

كنت أود أو بالأحرى أطمع أن يحضر أحد ما، أن يهتف لأخبره أنني في حاجة إلى حزن كبير.. حزن راق وأصيل، لأشعر بجسدي أكثر. هذا الجسد الذي أخبرني أحد الأطباء هذا الصباح أنه خذلني. أنظر إلى يداي.. إنهما يشبهان يدا أحد ما.. أكثر من أي وقت مضى يشبهان يديه.. كان يضع يده قرب يدي ويطلب مني أن أتأمل هذا التشابه الغريب.. أبي كانت له يدان حنونتان وضحكة كبيرة وساخرة..

أنا لا أشبه أحدا.. لست أحدا آخر غيري، لذلك سوف أموت وحدي لن يكون لأحد ما أن يموت مكاني، أو يتألم عوضا عني.. صدفة ما قذفت بي في رحم امرأة لا أعرفها.. أو على الأقل كنت كائنا حيا مثل الذباب والماعز والقطط ونبتة الدالية في منزلنا.. جميعا كنا كائنات حية.. تتنفس وتتغوط.. لكنني كنت أكثرها تصديقا للأوهام. صدقت أنني سأظل بينهم.. أستقل الحافلات مثلهم.. أشاهد المسلسلات وأعد أطباق ناجحة من البيض والطماطم.. صدقت ذلك فعلا حتى أنني سطرت مثلهم بعض المشاريع الرائعة من نوع إعداد بلوفرات دافئة للشتاء القادم. والاحتفاظ ببعض الروايات التافهة لقراءتها على شاطئ البحر خلال الصيف الذي سيأتي.. واقتناء ثوب جديد للسهر مع الرجل الخارق.. الذي لم أصادفه بعد.

صادفت الكثير من الخيبات..

في الغرفة الأخرى لا يرن الهاتف..

ولا جرس الباب.

كم صدقت الحياة، يبدو بالفعل أنني صدقتها (أكتشف ذلك الآن فقط) صدقت الهواتف التي ظلت ترن بالأكاذيب.. والأجراس التي دقت لأجلي.. صدقت الحافلات، صدقت المصحات، صدقت النوافذ، صدقت المدن.. وصدقت جسدي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

حروف المسافات

■ د. عبد الغني فوزي

كثيرة هي العراقيل التي تحول دون إيصال العمل الأدبي، وبالتالي انتظار العثور عليه في كومة ما. أما القنوات المدنية والسياسية، فإنها تفرد للأثر الإبداعي هامشا يتضاءل، وخاضعا بدوره للأولويات. أريد أن أعرف أي برنامج أو خطة عمل نخص بها العمل الثقافي والإبداعي؟ ماعدا تلك الادعاءات المدسوسة في شعارات تنام عليها المؤسسات مهما كان ويكون. ويغلب ظني هنا، أن الكثير من النخب لا تعرف لهذا الإبداع إبداعا. وبالتالي تترك له من يسوقه في الخلف، ويصفه كما يشاء دون رقيب أو حسيب.

فالإبداع بأنواعه، وإن انطلق من اليومي والتفاصيل... فإنه يطوي على روح الشعوب... لكن هناك اكراهات متعددة النوع تحول دون تعلقنا بالحروف، لتغدو جارية على كل لسان (بما في ذلك الألسنة المؤدلجة).

كثيرة هي الأشياء التي تحول دون النشر في الأقطار العربية، منها عقبات دور النشر التي ترى في الإبداع لغة غير قابلة للسوق. وهذا يدل أن لا دور نشر لدينا بالمعنى الثقافي، مع استثناءات طبعا. أما دعم يتم الكتاب من لدن بعض الجهات، فإنه يمر في صمت كتهريب غير معمم إلا على الضالعين في الظلام. وفي جهة أخرى، المؤسسات الثقافية في العالم العربي تنشر الكتاب كدفعات موسمية، لدعم وجودها وشرعيتها الثقافية.

ومع ذلك، يدفع المبدع الأصيل بهوائه الخلفي قليلا قليلا، لإعلان أفقه مهما كان الأمر. لكن الملاحظ أن الإحباط امتد لعلاقة الكثير بالكتابة فسقط البعض مداسا ومنزويا دون إشارة أو عبارة، والآخر يجر أسماله الإبداعية ضمن شروط محبطة، وسوق مغلقة، ومتلق مستلب لا يأبه.. هذا فيما يتعلق بالشرط الموضوعي. أما ما هو ذاتي: فالكاتب يخاصم الكتابة ضمن لحظات الإحساس باللا جدوى وخواء الانتساب. وربما يلعن نفسه والعالم وجها لوجه في عراك لا ولن ينتهي. ففي ظل هذه الحالة حين نكتب تبدو لي الكتابة كقطعة إسفنج تمتص الارتخاء وتهدأ الروع...

لذا، فالمبدع الأصيل في علاقة متوترة مع الكتابة: الكتابة الإحساس البلوري الدقيق والرؤيا

أظن أن هناك إكراها منهجيا آخر، يتمثل في تلك الطريقة المعتمدة في تدريس النص الإبداعي، طريقة تسعى إلى تلقين النص عوض تحبيبه؛ وهو ما يساهم في تدني نسبة القراءة داخل المؤسسات التعليمية. لكن يمكن خلق فسحة للتداول الإبداعي، وتمرير النص من يد إلى أخرى من خلال أنشطة موازية؛ بل أكثر ينبغي خلق مجلات حائطية، وأخرى مخطوطة لرعاية إبداعات الناشئة من التلاميذ.

أعرف أن البعض من هذه الأشياء حاضر؛ لكن بنسبة أقل، نظرا لغياب بنية تحتية ثقافية. ولشيخوخة الرغبة لدى الكبار الذين استلذوا الفراغ وتطاير الغبار..

والبعض يربط تدني الحس القرائي والثقافي، بطغيان الصورة. فيما يبدو لي فعلى الرغم من التحولات السريعة وتضخم الصورة التي تمتص العصر وتهندسه، هنا ك مكانة للكتابة كملفوظ ومكتوب كانت كنقوش وحفر وتسويد، وستبقى في الذاكرة والوجدان الجمعيين، لا يمكن أن تندثر؛ بل ستتقعر نحو الأعمق حيث الإنسان. إننا نبلع كلمترات من الصور كل يوم، وغالبا ما تندثر كفقاقيع فلا تبقي على أي أثر أو حفر؛ ماعدا ذاك الامتلاء الذي يدعو للتراخي، عوض استنفار الحواس والملكات.

بإمكان الإبداع الأدبي أن يتطور بدوره أكثر، لمواكبة العصر بحس دقيق ورؤى مستقبلية غنية الخلفية؛ لأن الكتابة ليست انفعالات غافلة، بل هي هدم وبناء خلاق بين الراهن والمحتمل. هدم بالأفكار ذات الامتدادات، وبناء بالمتخيل الطاوي على عجينه الفريد كاحتمال مستقبلي.

انتبهوا لذواتكم حيث الإبداع... والبقية تأتي، كلما امتدت الأيادي لذلك!

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدريس فن المسرح بالتعليم المغربي: الواقع والممكن

د. جميل حمداوي1

توطئة:

لم يحظ فن المسرح بمكانته اللائقة في مناهج التعليم المغربي، وبرامجه التربوية، ومقرراته الدراسية، كما حظيت الأجناس الأدبية الأخرى، كالشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمقالة، والنصوص الأدبية العامة. ولم يهتم المسؤولون عن قطاع التعليم بفن المسرح بشكل جدي وصادق وفعلي، ليصبح في واقع الممارسة مادة ديداكتيكية وبيداغوجية أساسية في مؤسسات التعليم التربوي بجميع مستوياته، أو في مؤسسات تكوين الأطر، أو في مراكز الإشراف التربوي. بل أصبح المسرح ، منذ انطلاقه سنة 1923م، يدرج ضمن الأنشطة الموازية، كلما حلت الأعياد الدينية والوطنية، أو استكملت السنة الدراسية أشواطها وفصولها وأدوارها بتوزيع الجوائز، وإقامة الحفلات الدراسية التي كانت تعرض فيها المسرحيات التربوية الهادفة والبناءة. والآتي، أن المسرح كان لا يدرج ضمن الأنشطة الفصلية أو الديداكتيكية أو البيداغوجية، أو يعتمد آلية للتنشيط المدرسي والتواصل الفعال ضمن الأنشطة المندمجة. ويعني هذا أن المسرح في التعليم المغربي قد لقي تهميشا كبيرا إلى يومنا هذا، بل لحقه هذا التهميش إلى المستويات العليا من الدراسات الجامعية؛ لأن الفعل المسرحي مايزال يعد فعلا فنيا زائدا لا قيمة له. وبالتالي، فهو نشاط ثانوي ليس إلا. ومن ثم، ينبغي أن يمارس هذا المسرح هواية خارج رحاب المؤسسات التعليمية ليس إلا.إذاً، ماهو واقع تدريس فن المسرح بالمؤسسات التعليمية المغربية؟ وماهي أهم التوصيات والاقتراحات للخروج من هذا الواقع القاتم نحو واقع مستقبلي أفضل؟

تدريس المسرح بالتعليم الابتدائي:

ظهر المسرح المدرسي في المغرب، لأول مرة، مع ظهور المدرسة الحديثة التي كانت تنهي موسمها الدراسي بتوزيع الجوائز في جو مدرسي احتفالي، يتوج بتقديم مجموعة من الأنشطة الفنية الغنائية والمسرحية. دون أن ننسى بأن المدرس عندما كان يتعامل مع النصوص المسرحية المقررة في المنهاج السنوي داخل القسم، كان يخضع النص للتمثيل، أو يتمثل القواعد المسرحية، وتقنيات الفن الدرامي، وذلك أثناء التدريس، وتخطيط العملية التعليمية -التعلمية. وبذلك، يصير المسرح تقنية ديداكتيكية، ومنهجية بيداغوجية، وأداة علاجية نفسية، تستخدم في تحرير عقد التلاميذ، وتخليصهم من شرنقة الغرائز العدائية، وتطهيرهم من الأمراض النفسية المركبة، كالانطواء، والخجل، والانكماش... كما ساهمت الأعياد الدينية والوطنية في تنشيط الفعل المسرحي، كعيد الاستقلال، وعيد العرش، وعيد المسيرة...

ويرجح أن تكون سنة 1923م أو سنة 1924م بداية انطلاق المسرح المدرسي في بداياته التكوينية، إذ عرضت في هذه السنة مسرحية **«صلاح الدين الأيوبي»**، من قبل قدماء تلاميذ مولاي إدريس الإسلامية بفاس. وبعد ذلك، كون هؤلاء التلاميذ فرقا وجمعيات ثقافية في العديد من المدن المغربية، كفاس، وسلا، والرباط، والدار البيضاء، ومراكش، وتطوان، وطنجة. وفي هذا الصدد، يقول الدكتور حسن المنيعي: «في البداية، نلاحظ أن أول فرقة مسرحية كانت قد تشكلت بفاس على يد جماعة من طلبة المدارس الثانوية، وذلك سنة 1924م، إذ هناك من يؤكد أن بعض العرب المشارقة، الذين استوطنوا العاصمة، كانوا يشجعون الطلاب على تنظيم الجمعيات...

ومهما كانت مساهمة هؤلاء المشارقة أمرا واقعيا أو مشبوها فيه، فإن العديد من الملاحظين اتفقوا على أن ثانوية المولى إدريس بفاس كانت أولى قاعدة انطلقت منها التجربة المسرحية الأولى، ذلك لأن تلامذتها كانوا يعبأون أولا من طرف الفرق الأجنبية، لتأدية بعض الأدوار، وثانيا لأن قدماء الثانوية بالذات كانوا يعبرون عن رغبتهم في إيجاد مسرح مغربي، فكان أن وصلوا إلى غايتهم، بفضل ثقافتهم المزدوجة، واستيعابهم للتقنيات التي اكتشفوها، عبر عروض الفرق الزائرة.»2

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ومن أهم الفرق والجمعيات المدرسية التي ساهمت في تفعيل المسرح المدرسي، وبالضبط في مرحلتي الحماية الفرنسية، ومرحلة الاستقلال، نستحضر: فرقة الطالب المغربي بمسرحيتها: **«لولا أبناء الفقراء، لضاع العلم»** سنة 1948م، وفرقة المدرسة القرآنية الأصيلية بمسرحياتها: **«البنت المظلومة»** سنة 1949م، و**«نحمي محمد»** ، و**«الفانوس السحري وعلاء الدين»** ، وهي من تأليف مجموعة من التلاميذ، وفرقة الطالب العربي بمسرحيتها: **«الفضيحة الكبرى»** سنة 1959م، وجمعية تلاميذ ابن الخطيب بمسرحيتها: **«ملائكة الجحيم»** لعبد القادر السحيمي سنة 1961م، وجمعية تلاميذ المدرسة الأمريكية بمسرحيتها: **«وراء الأفق»** ليونيسكو...

ونلاحظ: «من خلال عرض بعض المسرحيات الطفلية التي مسرحتها فرق مدرسية، وقد كانت الشعلة الوقادة في ازدهار الحركة المسرحية من سنة 1923 إلى سنة 1934 م، بعد صدور الرقابة، واستمرارها من بعد، حتى حصول المغرب على استقلاله، بأن المجتمع المغربي قد أصابته حركية التغيير الشامل، بعد فترة وجيزة من عقد الحماية، ويبدو هذا من خلال الرحلات المتبادلة بين الشرق العربي والمغرب، وذلك بزيارة الفرق المسرحية الشرقية، وكانت أولها فرقة محمد عز الدين، وفرقة فاطمة رشدي.»3

وإذا نبشنا في الذاكرة المسرحية المغربية، فيمكن القول بأن بداية المسرح المدرسي قد ارتبط بسلطان الطلبة، منذ قيام الدولة العلوية في القرن السابع عشر الميلادي، مع تولية مولاي رشيد الحكم (1672-1666م). ويعد: «مهرجان سلطان الطلبة (بتسكين اللام) احتفالا سنويا، يحييه طلبة مدينة فاس احتفاء بمقدم الربيع، ابتداء من النصف الثاني من شهر أبريل، ويجري في جو كرنڤالي، تمتزج فيه الفرجة والنزهات على ضفاف وادي فاس. فعلى امتداد البصر، خارج الأسوار، ينصب الطلبة مخيمهم لمدة أسبوع في الهواء الطلق، للاستمتاع بمباهج الربيع، وخضرة المروج...

ومن أول، يبدو أن الأمر لا يتعلق بفرجة شعبية تلقائية من النوع المألوف في أوساط الحرفيين، وإنما باحتفال منظم، يشترك فيه المثقفون ورجال المخزن. وبالفعل، فإن تدخل المخزن يعتبر أحد أهم العناصر في هذا الاحتفال، وحضور السلطان شخصيا في هذا الحفل التنكري لا يمكن تفسيره سوى بتقليد عريق في القدم، أو بالتزام سياسي تجاه الطلبة ينبغي إلقاء الضوء عليه.»4

وهكذا نستنتج بأن المسرح المدرسي قديم في تكونه وتطوره، بل قد يكون أقدم من القرن السابع عشر الميلادي، إذا راجعنا بكل نزاهة وموضوعية علمية صفحات تاريخ المسرح الأمازيغي في القديم إبان المرحلة اللاتينية. وقد توصلنا أيضا عبر هذه البدايات التاريخية الجنينية إلى أن المسرح المدرسي هو المنطلق الأساس الذي اعتمد عليه مسرح الطفل، وأدب الطفل على حد سواء.

هذا، ولم ينطلق المسرح المدرسي فعليا ورسميا في المغرب إلا في سنة 1987م، حينما قرر الإصلاح التربوي إدخال مادة المسرح في المنهاج الدراسي، وتدريسها ضمن وحدة التربية والتفتح التكنولوجي في السنوات الثلاث الأولى من السلك الأول للتعليم الابتدائي، ضمن الموسم الدراسي1988-1987م. وفي هذا الموسم بالذات، أقيم تدريب وطني في المسرح المدرسي تحت إشراف وزارة التربية الوطنية، وتحت مسؤولية جمعية التعاون المدرسي، وبتنسيق مع جمعية نادي كوميديا الفن بمراكش. وقد استفاد

من هذا التكوين التربوي في مجال المسرح المدرسي عضو واحد، وذلك عن كل نيابة من نيابات وزارة التربية الوطنية بالمغرب. وفي سنة1991م، ستتأسس اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي، باعتبارها إطارا وطنيا، سيهتم بتطوير المسرح المدرسي، وتفعيله، وترجمته نظريا واقعيا داخل فضاء المؤسسة التربوية المغربية.

وفي سنة 1993م، سينظم المهرجان الوطني الأول للمسرح المدرسي في نيابة سيدي عثمان بالدار البيضاء، بمشاركة ثمان تعاونيات مدرسية، تمثل كل واحدة منها جهة من الجهات السبع، بالإضافة إلى تعاونية فرع النيابة المحتضنة. ولابد من الإشارة، أن انعقاد هذا المهرجان سبقته تصفيات محلية وإقليمية وجهوية لمختلف نيابات وجهات المملكة.

وفي سنة 2007م، نظمت وزارة التربية الوطنية المهرجان الوطني الثامن للمسرح المدرسي للتعاونيات المدرسية ما بين 16 و23 ماي بمدينة الجديدة، وذلك تحت شعار **«المسرح المدرسي دعامة أساسية للارتقاء بالجودة»**، بينما نظمت المهرجانات السابقة في كل من الدار البيضاء، وفاس، ومراكش، والعيون، وأكادير، وأسفي، وطنجة، وتلتها ندوات النقد والتنظير والتوجيه، وورشات التكوين، وقد خرجت بمجموعة من الاقتراحات والتوصيات، قدمت للقطاع الوزاري المعني بالمسرح المدرسي، وجمعيات التعاون المدرسي.5 وما تزال المهرجانات الوطنية المتعلقة بالمسرح المدرسي متوالية، تتراوح بين المد والجزر إلى يومنا هذا، ولكن بشكل متعثر.

تدريس المسرح بالتعليم الثانوي الإعدادي:

لم يهتم القطاع المدرسي بالمغرب بتدريس المسرح بالمؤسسات التعليمية الإعدادية إلا في العقد الأول من الألفية الثالثة، إذ قررت بعض المؤلفات المسرحية على تلاميذ السنة التاسعة إعدادي، كمسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم، ومسرحية (أساطير معاصرة) لمحمد الكغاط، ومسرحية (طوق الحمامة) لعبد الله بن شقرون. وعلى الرغم من تنوع هذه المؤلفات المسرحية بيئة وفنا واتجاها ومضمونا؛ بمعنى أننا ألفينا مسرحية مصرية ذات طابع رمزي (مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم)، ومسرحية مغربية ذات طابع أسطوري (مسرحية «أساطير معاصرة» لمحمد الكغاط)، ومسرحية مغربية تاريخية (مسرحية «طوق الحمامة» لعبد الله شقرون)، إلا أن تدريس هذه المسرحيات متعثر ممارسة وواقعا بشكل من الأشكال؛ أولا لجهل المدرسين بقواعد فن المسرح ومكوناته الفنية والجمالية. وثانيا، لأنهم لم يتلقوا تكوينا في مادة المسرح بمراكز تكوين الأطر، أو ما يسمى أيضا بالمراكز الجهوية لمهن التربية والتكوين. وثالثا، أن هذه المادة لا يخصص لها في الفصول الدراسية بالإعدادي حيز زمني كاف لتدريسها بالشكل المناسب. ورابعا، ليس لها حضور إطلاقا داخل الامتحانات الإشهادية؛ مما يجعلها مادة ثانوية هامشية، تعرقل سير المنهاج الدراسي أكثر مما تنفعه. وخامسا، أن المشرفين التربويين هم أنفسهم لم يتلقوا تكوينا في مجال المسرح التعليمي، كي يقوموا بواجبهم الحقيقي على مستوى المراقبة والتأطير والإشراف.

تدريس المسرح بالتعليم الثانوي التأهيلي:

من المعروف أن تدريس المسرح بالتعليم الثانوي أسبق من نظيره في التعليم الابتدائي، وقد شرع في تدريسه منذ سنوات السبعين من القرن الماضي، حيث أدرج – أولا- في مقرر النصوص الأدبية ضمن خانة الأجناس الأدبية، سواء أكان ذلك في السنة الأولى من التعليم الثانوي، أم في السنة الختامية (البكالوريا)، وكانت النصوص المسرحية المختارة إما مسرحيات شعرية مقررة في السنة الخامسة من الثانوي، كمسرحية **(مجنون ليلى)** لأحمد شوقي، ومسرحية **(غروب الأندلس)** لعزيز أباظة6، وإما مسرحيات نثرية مقررة في السنة البكالوريا من التعليم الثانوي، كمسرحية (أهل الكهف) و(خلوة مستحيلة) و(مقابلة الشيطان) لتوفيق الحكيم7. وفي الوقت نفسه، اختيرت مؤلفات مسرحية إلى جانب النصوص الدرامية، كمسرحية (المعركة الكبرى) لعلي الصقلي8، والتي أدرجت رسميا ضمن المقرر الدراسي في بداية الثمانينيات من القرن العشرين، كما أدرجت مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم في سنوات التسعين من القرن نفسه....

ويعني هذا أن وزارة التربية الوطنية المغربية بدأت تهتم بتدريس المسرح في السنوات الأخيرة. أي: سنوات الألفية الثالثة، حيث قررت مجموعة من المسرحيات على تلاميذ الجذع المشترك الأدبي، كمسرحية **(ابن الرومي)** لعبد الكريم برشيد، ومسرحية **(أبو حيان التوحيدي)** للطيب الصديقي، و**(سهرة مع أبي خليل القباني)** لسعد الله ونوس. وفي الوقت ذاته، أدرجت ضمن مقررات اللغة العربية نصوص مسرحية ضمن خانة الأجناس الأدبية، كمسرحية **(اسمع ياعبد السميع)** لعبد الكريم برشيد، ومسرحية **(عندما يلعب الرجال)** لسعد الله ونوس، ضمن مقرر **(اللغة العربية)** للسنة الثالثة الثانوية، شعبة الآداب، سنة 1996م9. ومنذ سنة 2007م، ظهرت كتب مدرسية مقررة أخرى جديدة، خصصت المسرح بنص نظري في تعريف المسرح لفرحان بلبل، ونصين تطبيقيين، كما هو حال كتاب **(واحة اللغة العربية)** للسنة الثانية من البكالوريا، حيث أوردت مسرحية **(الكنز)** لتوفيق الحكيم، ومسرحية **(امرؤ القيس في باريس)** لعبد الكريم برشيد10. وهناك أيضا كتاب **(الممتاز في اللغة العربية)**، حيث أورد نصا نظريا في تعريف المسرح لنبيل حجازي، ونصين مسرحيين: النص الأول لتوفيق الحكيم تحت عنوان **(اللحن الجديد)**، والنص الثاني لعبد الكريم برشيد تحت عنوان **(رابعة وربيع والرحلة المشؤومة)**11. أما كتاب **(في رحاب اللغة العربية)**، فقد قدم نصا نظريا في تعريف المسرح لعبد القادر القط، ومسرحية **(لعبة الوهم والحقيقة)** لعبد الكريم برشيد، ومسرحية **(محاكمة)** لغسان كنفاني12.

هذا، ومنذ سنة 2005م، ظهرت سلسلة متتابعة من كتاب: **(الأساسي في الثقافة الفنية)** لتلاميذ التعليم الثانوي، تهتم بتلقين هؤلاء المتعلمين مجموعة من المواد الفنية، كالموسيقا، والفن التشكيلي، والمسرح، ولكنها أغفلت فن السينما. وقد انصب مقرر الجذع المشترك على تعريف المسرح13، ورصد مراحله التاريخية، والتعريف بالمسرح المغربي. وبعد ذلك، ينتقل الكتاب إلى استعراض المدارس المسرحية (الكلاسيكية - الكلاسيكية الجديدة - الشكسبيرية - الرومانسية - الواقعية - الطبيعية - السريالية - التعبيرية - الرمزية - الملحمية - العبثية - الوجودية)، مع ذكر اتجاهات المسرح المغربي (المسرح الفطري- المسرح التراثي- المسرح الاجتماعي- المسرح الشعري). وينتهي الكتاب بتخصيص فصل لامتدادات المسرح (المسرح والشباب - المسرح والتربية - المسرح والإبداع - المسرح والوسائل السمعية-البصرية).

أما الكتاب المخصص للسنة الأولى من سلك البكالوريا، فيهتم بدراسة التراجيديا اليونانية، واستكشاف خصائص المسرح الإليزابيثي، مع قراءة تحليلية لنصوص مختارة من مسرحية (عطيل) لشكسبير. وبعد ذلك، ينتقل الكتاب إلى الكلاسيكية الجديدة، لتحديد مميزاتها الفنية والجمالية، من خلال تحليل نصوص مختارة من مسرحية **(البورجوازي النبيل)** لموليير. ثم، يرصد الحركة المسرحية في المشرق العربي، ويتوقف عند مسرحية: **(جثة على الرصيف)** لسعد الله ونوس، لتحليلها ومقاربتها. وفي الأخير، يستعرض الكتاب أهم حركات المسرح المغربي، وأبرز ممثليها، وأشهر أعلامها، مع تحليل مسرحية: **(الحكواتي الأخير)** لعبد الكريم برشيد 14.

وإذا انتقلنا إلى المسرح في مادة اللغة الفرنسية بالتعليم الثانوي، فقد قررت مجموعة من المسرحيات، كمسرحية **(أنتيغون/-Anti gone)** لجان أنويل (Jean Anouilh)، ومسرحية **(البورجوازي النبيل)** لموليير (-Mo lière)، ومسرحية **(كنوك/ Knock)** لجول رومان (Jules romains)...

ويعني هذا أن المسرح المغربي قد حقق نوعا من التحول الكيفي والكمي في سنوات الألفية الأولى، إذ تجسد هذا واضحا في ازدياد المؤلفات المسرحية المقررة بالتعليم المغربي، سواء في الإعدادي أو الثانوي، من نص واحد إلى ثلاثة نصوص مختارة. وهكذا، يكون السلك الإعدادي قد استفاد بثلاثة مؤلفات مسرحية. في حين،

استقاد التعليم الثانوي بثلاثة أعمال مسرحية. ويكون المجموع ستة أعمال مسرحية، وللمسرح المغربي فيها نسبة لابأس بها. وهذا التراكم على مستوى الاختيارات المسرحية قد شجع المسرحيين المغاربة بشكل من الأشكال على الإبداع الدرامي، وطبع نصوصهم، ونشرها، وتوزيعها، بغية الاستفادة من الدعم المادي الذي تقدمه وزارة التربية الوطنية لأصحاب هذه الأعمال الدرامية.

والميزة الثانية لهذا التحول أن المسرح المغربي قد دخل اليوم رحاب المؤسسات التعليمية من بابها الواسع، فأصبح التلميذ مؤهلا لممارسة التشخيص الركحي، وتحليل النصوص المسرحية المغربية والعربية على حد سواء، في ضوء مناهج نقدية كلاسيكية (تاريخية، واجتماعية، ونفسية، وفنية...)، أو في ضوء مناهج نقدية حداثية (بنيوية، وسيميائية، وتداولية، وجمالية...). ويعني هذا أن النص المسرحي المغربي قد دخل فعلا مشرح التحليل والتفكيك والتأويل والتركيب، وذلك حينما حظي بحيز الوجود في المدارس التعليمية المغربية، إما في شكل مؤلفات درامية تم اختيارها بدقة وعناية، وإما في شكل نصوص كتب اللغة العربية المقررة على تلاميذ الشعبة الأدبية أو الشعبة العلمية، وإما في شكل كتب نظرية وتطبيقية تتعلق بالثقافة الفنية بصفة عامة، وفن المسرح بصفة خاصة.

تدريس المسرح بمؤسسات تكوين الأطر:

ما يزال الدرس المسرحي بمؤسسات تكوين الأطر التعليمية بالمغرب مغيبا بشكل عام، بما فيها مراكز تكوين المشرفين والمراقبين التربويين. والسبب في ذلك أن المسرح في رأي المسؤولين عن القطاع التربوي فن زائد وهامشي ليس إلا، ولا علاقة له البتة بمواد التكوين والتدريس. زد على ذلك، فالمسرح من الأنشطة الموازية الخارجية، ولا يرتبط إلا بمواسم إحياء المناسبات الدينية، والاحتفال بالأعياد الوطنية، أو تنظيم الحفلات التربوية في نهاية السنة الدراسية. ويعني هذا أن المسرح موهبة فنية شخصية خاصة، تمارس خارج المؤسسات التعليمية، وليس فعلا ديداكتيكيا داخل الصف الدراسي، وليس أيضا من الأنشطة المندمجة داخل الممارسة التعليمية -التعلمية، ولا علاقة له بالتطبيق البيداغوجي. لذلك، فقد تم تهميشه نظريا وتطبيقيا بشكل كلي، على الرغم من بعض المحاولات الرامية إلى الاهتمام به في بعض مراكز التكوين (سعيد الناجي، وحسن اليوسفي، ورشيد بناني، وجميل حمدوي...).

تدريس المسرح بالجامعة:

لم يبدأ تدريس فن المسرح بالجامعة المغربية إلا في سنوات السبعين من القرن الماضي بكلية الآداب محمد بن عبد الله بفاس، وذلك مع الدكتور حسن المنيعي صاحب أول رسالة جامعية حول المسرح ، وكانت تحت عنوان: **(أبحاث في المسرح المغربي)**15. وقد أغنى حسن المنيعي الدرس المسرحي بمجموعة من المؤلفات التاريخية والفنية ، مثل: (التراجيديا كنموذج) (1975م)، و(آفاق مغربية) (1981م)، و(نفحات عن الأدب والفن) (1981م)، و(هنا المسرح العربي...هنا بعض تجلياته) (1990م)، و(المسرح والارتجال) (1992م)، و(المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة) (1994م)، و(المسرح والسيميولوجيا) (1995م)، و(دراسات في النقد الحديث) (1996م)، و(الجسد في المسرح) (1996م)، و(المسرح مرة أخرى) (1999م)، و(المسرح فن خالد) (2003م)، و(قراءة في مسارات المسرح المغربي) (2003م)، و(يبقى الإبداع: دراسات عن المسرح المغربي) (2008م)، و(المسرح الحديث: إشراقات واختيارات) (2009م)، و(الجسد في المسرح) (2010م)...

هذا، وقد كان درس المسرح يدرس في سنوات السلكين من التعليم الجامعي في شكل قضايا عامة. وبعد ذلك، يتخصص الطالب في سنوات السلك الثالث. إلا أن ما يلاحظ على الدرس الجامعي أنه قد مر فعلا بمرحلتين أساسيتين: مرحلة تقليدية، كان المسرح فيها يدرس باعتباره نصا دراميا بواسطة مناهج كلاسيكية: تاريخية، وفنية، واجتماعية، نفسية، ومضمونية... ومرحلة حداثية، أصبح فيها الدرس المسرحي أو الدرامي يدرس بمناهج حديثة، كالمنهج البنيوي، والمنهج البنيوي التكويني، والمنهج السيميولوجي، والمنهج الأنتروبولوجي، والمنهج الفلسفي، والمنهج الدراماتورجي، وجمالية التلقي...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان حسن المنيعي هو المؤسس الحقيقي للدرس المسرحي بالجامعة المغربية، فمع سنوات الثمانين والتسعين، ستظهر مجموعة من الأطر الوطنية التي تحملت الكثير من العناء، من أجل تدريس مادة المسرح بالجامعة، كمحمد الكغاط، ومصطفى رمضاني، وعبد الواحد بن ياسر، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد أنقار، وحسن بحراوي، ويونس لوليدي، وخالد أمين، وعز الدين بونيت، ومحمد جلال أعراب، ومحمد قيسامي...

علاوة على ذلك، فقد كان درس المسرح بالجامعة المغربية عبارة عن محاضرات ودروس نظرية، لها حيز زمني محدود، لا يتعدى ساعتين في الأسبوع، تلك الدروس التي كان يلقيها أستاذ مختص أو غير مختص في فن المسرح. وكان هذا الدرس يشمل مفهوم المسرح، وتاريخه، ومكوناته الدلالية والفنية والجمالية، ومدارسه واتجاهاته وتياراته ونظرياته. وفي هذا السياق، يقول حسن المنيعي: «بعد أن فرض الدرس الجامعي وجوده في كليات الآداب، عرف تحولا في وضعيته.

أولا، لاندراجه كمادة أساسية في السلك الأول أو الثاني (حسب البرمجة التي تعتمدها الكليات)، ثم كمادة تخصص في السلك الثالث (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس).

ثانيا: لتأطيره من لدن أساتذة متخصصين حرصوا على إقحام طلبتهم في عالم المسرح، وتحسيسهم بمجالاته وآفاقه.

وهكذا، لم تعد مقاربة النص المسرحي توازي مقاربة النصوص الأدبية الأخرى، وإنما تختلف عنها من حيث المنطلقات الأدبية والفنية والقناعات المنهجية. في هذا الصدد، كان لتدريس النظرية الغربية (أو إذا شئنا شعريات المسرح) أثر كبير على الطلبة الذين سارعوا إلى التشبع بمفاهيمها ومناهجها ومصطلحاتها، الشيء الذي أتاح لهم إدراك طرق صناعة الفرجة والإطار الأدبي والفني الذي يبلور هوية النص/العرض.

إضافة إلى ذلك، فإن اطلاعهم على تراكمات المسرح العربي وتنظيراته، قد دفعهم إلى إعادة النظر للأشكال الفرجوية العربية، وإلى البحث في مجالات التراث، ومعالجة قضايا مسرحية متعددة لها علاقة بالإبداع المسرحي من حيث مكتسباته القديمة والحديثة. وهذا ما جعلنا أمام فيض من الدراسات حول الإنتاج المسرحي وتلقيه ومكوناته الأساسية.

وقد كان من نتائج تشبع الطلبة بفن المسرح ونظرياته حرصهم على ممارسته. إلا أن غياب أرضية للعمل بالجامعة، جعل بعضهم ينخرط في جمعيات مسرحية، إلى أن نظم مهرجان المسرح الجامعي بالدار البيضاء (الدولي والوطني)، الذي أكد لنا على أن الممارسة المسرحية الجامعية هي ممارسة واعية بإمكاناتها، وثرية بطاقاتها الخلاقة، حيث تتوفر على المؤلف القدير، والممثل الموهوب، والمخرج الواعي بالنص وعوالمه الفكرية.»16

ومن جهة أخرى، فهناك من الأساتذة الجامعيين من كان يتجاوز الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي، بمقاربة النصوص الدرامية مقاربة أدبية، كما هو حال مصطفى رمضاني الذي حلل مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم تحليلا فنيا وجماليا، وذلك في كتابه: **(بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد)**17، أو مقاربة العروض المسرحية، كما هو الشأن مع محمد الكغاط في كتابه: **(المسرح وفضاءاته)**، وقد حلل فيه مسرحية (سهرة أبي خليل القباني) لسعد الله ونوس دراماتورجيا وسينوغرافيا18، بعد أن ألف من قبل كتابا جامعيا حول: **(بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات)**19، ومحمد أنقار الذي خصص كتابه: **(بلاغة النص المسرحي)**20 بقراءة نصوص مسرحية إغريقية وعربية ومغربية، في ضوء بلاغة الصور الدرامية، وأسلوبية المشاهد. فلقد اختار الناقد من التراث اليوناني نصا تراجيديا ليوربيديس، ألا وهو **(إيون)**21، ونصا كوميديا لأريسطوفان تحت عنوان:

(الضفادع)22، واختار من المسرح العربي الحديث مسرحية أحمد شوقي: (مجنون ليلى)23، ومن المسرح الفردي المغربي مسرحية محمد تيمد (الزغننة)24.

هذا، وتستند مقاربة محمد أنقار إلى البلاغة، وأسلوبية النص المسرحي، وقراءة النص المكتوب/المطبوع، دون استنطاق العرض السينوغرافي، كما فعل الدكتور محمد الكغاط في أطروحته عن المسرح وفضاءاته25. أي: يعتمد محمد أنقار على الأدوات التحليلية للبلاغة، مثل: السياق النصي، والطاقة اللغوية، والطاقة البلاغية، ومقولات الجنس والنوع، والسياق الذهني، واستحضار مفهومي (المكونات والسمات) منهجيا، بغية تحليل المسرحيات تشكيلا، ودلالة، ووظيفة، ورؤية.

ونلفي أيضا الأستاذ يونس لوليدي يؤلف بعض الكتب في إطار الدرس المسرحي الجامعي، مثل: (الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر)26، و(المسرح والمدينة)27، و(مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر)28. ونجد كذلك عز الدين بونيت في كتابه: (الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات)، يدرس مسرحية (عروة يحضر زمانه ويأتي) لأحمد العراقي دراسة سيميولوجية منفتحة29. وهناك كذلك محمد فراح صاحب كتاب: (الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي)، يقدم فيه مجموعة من المقاربات النقدية لتحليل النص المسرحي30، وعبد الواحد بن ياسر في مجموعة من كتبه، وخاصة كتابيه: (حياة التراجيديا)31، و(عشق المسرح)32، ومحمد قيسامي في كتابه: (حوار مع الكوميديا)33، وعبد الرحمن بن زيدان في مجموعة من كتبه، وخاصة كتابيه: (أسئلة المسرح المغربي)34، و(معنى الرؤية في المسرح العربي)35، وخالد أمين في مجموعة من كتبه، ومن أهمها: (الفن المسرحي وأسطورة الأصل)36، وحسن بحراوي في كتابه:(المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية)37، ومحمد جلال أعراب في كتابه: (خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة) ...38

ولم يقتصر الدرس المسرحي بالجامعة المغربية على المحاضرات النظرية، وتحليل النصوص المسرحية، ومقاربة العروض الدرامية، بل ثمة ندوات علمية، وورشات تكوينية، ومختبرات تطبيقية، ومهرجانات وطنية ودولية، تعقد في إطار ما يسمى بالمسرح الجامعي، كما يتجسد ذلك جليا في جامعة محمد الأول بوجدة مع مصطفى رمضاني ولحسن قناني...، وجامعة محمد بن عبد الله بفاس مع محمد الكغاط، وحسن المنيعي، وسعيد الناجي...، وجامعة مولاي إسماعيل بمكناس مع يونس لوليدي، وعبد الرحمن بن زيدان...، وجامعة سيدي عثمان بن مسيك بالدار البيضاء مع قيدومها حسن الصميلي، ومحمد الكغاط، ورشيد فكاك...، وجامعة القاضي عياض بمراكش مع عبد الواحد بن ياسر...، وجامعة ابن زهر بأكادير مع عميدها حسن بنحليمة، وعبد النبي ذاكر، وجلال أعراب، وعز الدين بونيت...، وجامعة ابن طفيل بالقنيطرة مع أحمد الغازي صاحب مختبر (المسرح وفنون العرض)، وجامعة عبد المالك السعدي بتطوان مع خالد أمين... وفي هذا السياق، يقول الدكتور حسن المنيعي: «إن تجربة المسرح الجامعي قديمة وحديثة.

- قديمة: عندما ظهر المسرح الجامعي في بداية الستينيات (1962م) خارج الجامعة، وتحت رعاية منظمة الاتحاد الوطني للطلبة (UNEM)، وقيادة فريد بنمبارك الذي أطر نشاطه من خلال عملين: (نزهة/Pique-nique) لفرناندو أرابال، و(بنادق الأم كرار) لبرتولد بريخت.وبحكم المضايقة التي عرفها هذا المسرح، اضطر إلى توقيف نشاطه، دون أن يستأنفه ثانية.

- حديثة: عندما بادرت قيدومية كلية الآداب بسيدي عثمان بن مسيك إلى تنظيم مهرجانها الدولي الجامعي للمسرح الذي وصل إلى حلقته العاشرة (سبتمبر1997م). وبعد ذلك، بادرت جامعة المولى إسماعيل إلى تنظيم المهرجان الأول للمسرح الجامعي (مارس1992م). ثم تلاه مسرح أكادير (1996م).

معنى هذا أن المسرح الجامعي ظل غائبا خلال مدة طويلة (أي من بداية الستينيات إلى حدود 1988م). ومع ذلك، فقد كان حاضرا في نطاق مسرح الهواة من خلال الإبداع الدرامي والإخراج المسرحي (محمد تيمد- عبد الكريم برشيد- محمد القاوتي- محمد الكغاط-عبد الله المعاوي، وغيرهم...)، وكذا من خلال التنظير والكتابة النقدية التي قادت بعض ممارسيها إلى إنجاز رسائل جامعية حول المسرح العربي والمغربي على الخصوص (عبد الرحمن بن زيدان - عز الدين بونيت - محمد الكغاط - يونس لوليدي - حسن اليوسفي، وغيرهم كثير...)»39

ويتبين لنا من كل هذا أن المسرح الجامعي أكثر تطورا وثراء وغنى بالمقارنة مع مسرح القطاع المدرسي. وعلى الرغم من ذلك، فإن هذا المسرح ما يزال متعثرا في مساره البيداغوجي والديداكتيكي والتكويني والعلمي، ومستقبله أكثر قتامة وسوداوية؛ لانعدام فرص التشغيل أمام خريجي شعبة المسرح، كما هو واقع خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، ناهيك عن النظرة السلبية التي ينظر بها المجتمع إلى الفنون بصفة عامة، وفن المسرح بصفة خاصة.

توصيات واقتراحات:

لابد أن نقدم مجموعة من التوصيات والمقترحات للخروج من هذا الواقع السلبي، الذي يعيشه تدريس فن المسرح بالمؤسسات التعليمية بالمغرب، سواء أكان ذلك في مستوياته الدنيا أم المتوسطة أم العليا. ويمكن حصر هذه التوجيهات في النقط التالية:

1 من الضروري أن يحضر المسرح كمادة تعليمية تربوية في صلب المنظومة التربوية في كل مراحل التعليم، مع تعزيز هذا الحضور بكل الشروط البيداغوجية (المقررات الدراسية، الكتب المدرسية، الإشراف التربوي، مؤسسات التربية والتكوين).

2 الاهتمام بالمسرح كفعل ديداكتيكي تربوي من جهة، وكنشاط مواز مكمل للعملية التعليمية-التعلمية من جهة أخرى.

3 تأسيس شعبة الثقافة الفنية بالجامعات ومؤسسات التعليم الثانوي التأهيلي، بغية الرفع من مستوى الإنسان، وتطوير ذائقته الفنية والجمالية.

4 تدريس مادة المسرح بكل فروعها ومستوياتها في مراكز تكوين الأطر التعليمية، ومؤسسات تكوين المشرفين والمراقبين التربويين.

5 بناء قاعات المسرح في جميع المؤسسات التعليمية والتربوية للحد من مشاكل الفصل الدراسي، كالعنف، والشغب، والتغيب، والهدر المدرسي...

6 الرفع من عدد النصوص والمؤلفات المسرحية في المناهج الدراسية، والبرامج التعليمية، والمقررات التربوية.

7 تعويد تلامذتنا وطلبتنا على التأليف المسرحي أولا، فتحليل النصوص والعروض المسرحية وفق المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة ثانيا، ثم تدريبهم على التمثيل الركحي ثالثا.

8 ضرورة تمثل القراءة المسرحية في القطاع المدرسي، لخلق الحيوية الدينامكية داخل الصف الدراسي، والرفع من مستوى التلاميذ كفائيا وتعلميا وحركيا.

9 ضرورة التسلح بفن المسرح كآلية من آليات التواصل والتنشيط الديداكتيكي والبيداغوجي.

10 تكوين رجال التعليم والإدارة والمراقبة التربوية في مجال المسرح، واتخاذه منطلقا للإصلاح التربوي، وإخراج المؤسسة التعليمية من أزمتها الحالية الخانقة، بعد أن تحولت المدرسة إلى ثكنة عسكرية، مع تخليصها أيضا من دوامة العنف والشغب والتيه والضياع والعبث، وذلك باعتماد المقاربة المسرحية في المعالجة البيداغوجية، والإدارية، والنفسية، والاجتماعية.

تركيب واستنتاج:

يتبين لنا، مما سلف ذكره، بأن تدريس فن المسرح بمؤسساتنا التربوية بالمغرب ما يزال مقصيا ومهمشا ومغيبا بطريقة من الطرائق. ومن ثم، فما يزال تعليمنا تعليما تقليديا في عمومه، يعتمد على الخطاب الشفوي أو اللفظي، سواء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكان ذلك تلقينيا أم حواريا. ولم يستفد الدرس التربوي بعد من تقنيات الخطاب البصري أو التشخيصي. وهذا يستوجب فعلا الإلمام بفن المسرح، وتطبيق آلياته التنشيطية داخل الفصل الدراسي. وبغياب المسرح من مؤسساتنا التعليمية والتربوية، أصبحت المدرسة المغربية بمثابة ثكنة عسكرية قائمة، لغتها الصرامة القاسية، والمحاسبة اليومية، والانضباط الروتيني؛ مما دفع المتعلم إلى رفض المدرسة بغضا وكرها وحقدا، والنفور منها. وقد ترتب عن هذا الواقع المزري، أن ولدت المدرسة في هذا المتمدرس سلوكيات شائنة، تتمظهر واقعا وممارسة داخل المؤسسة التعليمية وخارجها، وذلك في شكل ردود فعل غير تربوية ولا أخلاقية، كالعنف، والشغب، والتمرد، وسرعة التوتر والانفعال والهيجان، والميل إلى الصراع العدواني، والإكثار من الغياب، وتزايد الهدر المدرسي من سنة إلى أخرى. لذا، نرى أن تطبيق المقاربة المسرحية هي الحل الأنجع للحد من هذه التصرفات الشائنة، وتوفير الأمن والسلم التربويين، وتحقيق الحياة المدرسية السعيدة، والرفع من مستوى التعليم والتحصيل.

الهوامش:

-1 أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، فرع الناظور.

-2 د. حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، منشورات الزمن، الرباط، الطبعة الثانية سنة 2000م، ص: 44-43.

-3 مصطفى عبد السلام المهماه: **تاريخ مسرح الطفل بالمغرب**، مطبعة فضالة بالمحمدية، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص: 79.

-4 حسن بحراوي: **المسرح المغربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م، ص: 98-97.

-5 د. جميل حمداوي: **مسرح الأطفال بالمغرب**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص: 53-49.

-6 مجموعة من المؤلفين: **النصوص الأدبية**، الخامسة الثانوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب الطبعة الثانية سنة 1987م، ص: 253-222.

-7 مجموعة من المؤلفين: **النصوص الأدبية**، السنة الثالثة الثانوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، طبعة 1992م، ص: 261-243.

-8 علي الصقلي: **المعركة الكبرى**، الطبعة الأولى سنة 1982م.

-9 مجموعة من المؤلفين: **اللغة العربية**، السنة الثالثة الثانوية، شعبة الآداب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سن 1996م، ص: 166-154.

-10 المعطي الشكدالي وآخرون: **واحة اللغة العربية**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 197-170.

-11 د. محمد وهابي وآخران: **الممتاز في اللغة العربية**، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 192-172.

-12 عبد الغني عارف وآخرون: **في رحاب اللغة العربية**، الدار العالمية للكتاب، ومكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، صص: 194-177.

-13 د. مسعود بوحسن وآخرون: **الأساسي في الثقافة الفنية**، الجذع المشترك، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:244-171.

-14 د. مسعود بوحسن وآخرون: **الأساسي في الثقافة الفنية**، السنة الأولى من سلك البكالوريا، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب الطبعة الأولى سنة 2006م، ص: 166- 249.

-15 د. حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، صوت مكناس، مكناس، الطبعة الأولى سنة 1974م.

-16 د. حسن المنيعي: **المسرح...مرة أخرى**، منشورات شراع، طنجة، المغرب، العدد:49، فبراير1999م، ص: 74-72.

-17 د. مصطفى رمضاني: **بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال** شهرزاد، منشورات جريدة الشرق، وجدة، الطبعة الأولى سنة 1995م؛ مع العلم أن مصطفى رمضاني أستاذ المسرح بكلية الآداب بوجدة.

-18 د. محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م.مع العلم بأن محمد الكغاط أستاذ جامعي بفاس.

-19 د. محمد الكغاط: بنية **التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

-20 د. محمد أنقار: **بلاغة النص المسرحي**، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، الطبعة الأولى، سنة 1996م. مع العلم بأن محمد أنقار أستاذ جامعي بتطوان.

-21 يوربيديس: **إيون**، ترجمة عبد المعطي شعراوي، وزارة الإعلام، الكويت، 1984، سلسلة المسرح العالمي، عدد 181.

-22 أريستوفان: **الضفادع**، ترجمة محمد صقر خفاجة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1974.

-23 أحمد شوقي: **مجنون ليلى**، شركة فن الطباعة، مصر، بدون تاريخ الطبع.

-24 محمد تيمد: (الزغنة)، **الثقافة الجديدة**، السنة الثانية، العدد8، خريف 1977، ص: 139-122.

-25 محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة**، القنيطرة، الطبعة الأولى، 1996، ص: 230-191.

-26 يونس لوليدي: **الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر**، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1998م.

-27 د. يونس لوليدي: **المسرح والمدينة**، إصدارات أمنية للإبداع والتواصل الفني والأدبي، مطبعة سيدي مومن، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م.

-28 د. يونس لوليدي: **مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م. مع العلم بأن يونس لوليدي أستاذ المسرح بكلية الآداب بمكناس.

-29 د. عزالدين بونيت: **الشخصية في المسرح المغربي**، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1992م. مع العلم بأن عز الدين بونيت أستاذ المسرح بكلية الآداب بجامعة ابن زهر بأكادير.

-30 د. محمد فراح: **الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م؛ مع العلم بأن محمد فراح أستاذ السيناريو والدراما بكلية بنمسيك بالدار البيضاء.

-31 د. عبد الواحد ابن ياسر: **حياة التراجيديا**، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى سنة 2006م؛ مع العلم بأن عبد الواحد ابن ياسر أستاذ المسرح بكلية الآداب بمراكش.

-32 د.عبد الواحد ابن ياسر: **عشق المسرح**، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

-33 د.محمد قيسامي: **حوار مع الكوميديا**، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1998م؛ مع العلم بأن محمد قيسامي أستاذ بكلية اللغة العربية بمراكش.

-34 د.عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح المغربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م؛ مع العلم بأن عبد الرحمن بن زيدان أستاذ المسرح بكلية الآداب بمكناس.

-35 د. عبد الرحمن بن زيدان: **معنى الرؤية في المسرح العربي**، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.

-36 د. خالد أمين: **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، الطبعة الثانية، 2007م.

-37 حسن بحراوي: المسرح المغربي: **بحث في الأصول السوسيوثقافية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

-38 د. محمد جلال أعراب: **خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة**، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م. مع العلم بأن محمد جلال أعراب أستاذ بجامعة أكادير.

-39 د.حسن المنيعي: **المسرح...مرة أخرى**، ص: 71-70.

لحظة تفكير

التاريخ والتقدم

■ د. الطيب بوعزة

كانت الفكرة القائلة بأن البشرية تتقدم في سياقها التاريخي على نحو متصل ومستمر، فكرة مهيمنة على فلسفات التاريخ في القرن التاسع عشر، على اختلاف مذاهبها ومناهجها ومرجعياتها المعرفية؛ إذ نجدها حاضرة في الفلسفة الهيجلية، والماركسية، وكذا في رؤى فيكو، وهربرت سبنسر، وكوندرسه، وجون ستوارت مل ... وإذا كان الاعتقاد بصلاحية روح التقدم لحركة التاريخ قد هيمن على فلاسفة وسوسيولوجيي القرن التاسع عشر، فإنه يرجع إلى ما قبل ذلك بكثير، أقصد إلى الفيلسوف الأبيقوري لوكريس في العصر اليوناني.

غير أن بعض الرؤى الفلسفية لم تكتف بتقرير وجود تراكم تقدمي بين لحظات التاريخ ومراحله، بل انتقلت من هذا التوصيف إلى القول بوجود غاية تمضي نحوها الصيرورة التاريخية. في هذا السياق يسود الاعتقاد عند كثير من الفلاسفة بأن اتجاه حركة التاريخ يمضي نحو تحقيق حرية الكائن البشري، وتوسيع إمكاناتها وتوكيد أسسها وقيمها. وأشهر من عبر عن هذه الفكرة الفيلسوف الألماني هيجل، كما نجدها حاضرة عند هربرت ماركوز في القرن العشرين. ولم يكتف هيجل بتوكيده على تقدم حركة التاريخ وتعيين غاية صيرورتها، بل قال أيضا بانتظام هذه الحركة على نحو حتمي؛ وهي الحتمية التي ستنتقل أيضا منه إلى الرؤية الماركسية للتاريخ، كما تبلورت مع ماركس وانجلز في نظريتهما الموسومة بالمادية التاريخية المُحقِّبة لحياة البشرية وفق مراحل تبعا لأنماط الإنتاج، كما ستنتقل من هيجل إلى فوكوياما ليعلن بها عن «نهاية التاريخ».

ومن المعلوم أن فكرة التقدم المحايث للصيرورة التاريخية، كما تبلورت مع هيجل وتوسع استعمالها مع النظريات السوسيولوجية الوضعية عند سان سيمون وأوجست كونت، وكذا في المادية التاريخية كما صاغتها الماركسية، لا تخلو من اعتساف وضيق نظر في استيعاب الحدث التاريخي وتقويمه. ومن المعلوم أيضا أن هذه النظرية لقيت نقدا صارما في القرن العشرين من مختلف المداخل المعرفية والمنهجية: دينية (إقبال، روني غينون)، وفلسفية (هوسرل، هيدغر)، وأنثروبولوجية (ستروس).

فمن مدخل المعرفة الدينية أنتج إقبال رؤية ناقدة لصيرورة الحداثة الغربية؛ كما أن غينون، سواء في مرحلته الاعتقادية الهندوسية، أو بعد اعتناقه للإسلام، بلور نقدا صارما للحضارة الغربية رائيا في تقدمها التقني المزعوم مكمن إفلاسها واختلالها. كما حاول الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس في كتابه «العرق والتاريخ، العرق والثقافة» نقد فكرة التقدم دون إنكار وقوعه؛ فمع تسليمه بأن الإنسانية في تقدم، إلا أنه غير من مدلول الصيرورة التقدمية، كما تبلورت في الفلسفات الوضعية والماركسية، منتقلا إلى القول بأنها ليست صيرورة متصلة الحلقات، بل تسير وفق إيقاع القفزات والوثبات والتحولات الفجائية، مستعيرا من البيولوجيا التطورية نموذج تطور الأنواع لتوصيف هذه الوثبات الناظمة لتقدم البشرية.

غير أن هربرت ماركوز سيقدم تحليلا مغايرا لمفهوم التقدم في التاريخ، قائما على التمييز بين نوعين هما: التقدم الكمي، والتقدم الكيفي.

بالنسبة للتقدم الكمي – يسميه ماركوز أيضا بالتقدم التقني – يقوم على تراكم المعرفة والكفاءة الإنسانية في اتجاه السيطرة على الطبيعة والوسط الإنساني.

أما النوع الثاني فهو ذو طبيعة كيفية، حيث أنه تقدم في اتجاه تحقيق الحرية الإنسانية.

ويرى ماركوز أن التقدم الكمي شرط أساس لحصول التقدم الكيفي، غير انه ليس شرطا آليا، أي ليس بمجرد وقوعه يتحقق التقدم الثاني.

وتأسيسا على ما سبق نلاحظ أن في الرؤى السوسيولوجية والفلسفية التي ظهرت في القرن العشرين، نوعا من النسبية في تأويل وتقويم صيرورة التاريخ. وإذا كان ظرف الحربين العالميتين قد شهد ظهور تحليلات نقدية لمسار الحداثة والحضارة الغربية،كما هو واضح في أعمال إدموند هوسرل، وخاصة كتابه «أزمة العلوم الأوربية»، وفي أعمال اشبنجلر (أفول الغرب)؛ فإنه قبل هذا الظرف نجد القرن العشرين يبدأ بالنظر إلى فكرة التقدم بوصفها مجرد وهم. ففي 1906م سيكتب جورج سوريل بحثه «أوهام التقدم» ناقدا تلك الرؤى الواثقة المطمئنة التي سكنت فلسفات القرن التاسع عشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مونودراما:
معكم انتصفت أزمنتي

قاسم مطرود

إهداء

إلى أمي التي سارعت في الرحيل، قبل أن أجهش بالبكاء على ركبتيها، معتذرا عن جرح الغربة والفراق، أهديك محبتي وشوقي واعتذاري

الشخصيات

الرجل

"من وسط المسرح نسمع صوت محرك سيارة معطل، يحاول تشغيل السيارة، بقعة ضوء على وجه السائق الذي يبدو عليه التعب والضجر والذي يحاول ثانية وثالثة تشغيل سيارته الواقفة في طريق عام، حيث يتم الكشف عنها وعن الكرفان الذي تجره خلفها وفيه العديد من النوافذ والستائر الشفافة، وهي متوقفة على شارع طويل وخلفه مجموعة من الأشجار الكثيفة على طول الطريق التي تشغل الجزرة الوسطية بين الشارعين، ومن خلف الأشجار تلمح شارع آخر خالي من السيارات إلا من أعمدة الإضاءة الخافتة

الرجل:

يا لهذا النحس **«ينزل من سيارته ويغلق الباب ماسكا بيده مفاتيح السيارة»** ما الذي أفعله الآن، لا أعرف كم تبعد اقرب نقطة مساعدة وأين هي الآن، والسيارة متوقفة **«يفتح باب السيارة ويدخل ليشاهد مؤشر البنزين»** أنا على يقين تام، فيها الكثير من البنزين والمشكلة ميكانيكية، وخوفي أن يكون المحرك قد توقف **«فترة صمت قصيرة»** لا خيار أمامي سوى الانتظار عسى أن يمر سائق ويمكنه مساعدتي، ولكن وبعد قليل سيعم الظلام المكان كله **«يذهب إلى الكرفان.. يفتح الباب الخلفي.. يدخل وبعد لحظات يخرج ومعه كرسي صغير وصحيفة. يجلس على الكرسي قبالة الجمهور وظهره إلى الكرفان.. يطالع الصحيفة. يتوقف عند الصفحة الأخيرة»** رجل في مثل حالي لا تثيره الصفحة الأولى وهموم السياسة فان همي كبير أنا أيضا، الصفحة الأخيرة ربما فيها ما يسعدني في هذه اللحظة أو ينسني المشكلة بعض الوقت **«يطالع.. ثم يقرأ»**

- فرق الإسعاف تقتل المرضى لبيع جثثهم **«ينظر إلى الأمام بعد أن يتوقف عن القراءة»** هذا موضوع مسلي **«يتابع قراءته»**

- تقول السلطات في مدينة لودز البولندية إنها حصلت على أدلة وافية تثبت بان فرق الإسعاف فيها تعمدت التعجيل بموت المرضى لتسليم جثثهم إلى متعهدي الدفن لقاء رشاوى **«يضع الصحيفة جانبا.. ينظر إلى الجمهور لنصف دقيقة وبصوت منخفض»** يا لخيبتي، انتظر المساعدة في هذه الفترة،ما لذي حصل للإنسان،هل يوجد قلبا بهذه القسوة، لماذا لا استوعب العالم على حقيقته، **«يعود إلى طبقة صوته الأولى»** الموضوع مهم أريد معرفة المزيد **«يقرأ»**

- وكانت تقارير صحفية محلية قد قالت أن فرق الإسعاف قد حقنت المرضى بعقار بافولون المرخي للعضلات لتسريع موتهم **«يأتي ومن بعيد صوت سيارة إسعاف، حتى يضاء الشارع الخلفي لمضي السيارة في طريقها ويختفي الصوت تدريجيا.. يصمت الرجل بعد أن يتملكه الخوف ويكمل قراءته بصوت شبه مكتوم»** وقامت بعد ذلك بإخطار متعهدي الدفن الذين استلموا الجثث لقاء أجر **«يتوقف عن القراءة وبصوت منخفض أيضا.. يكون الصوت قد اختفى نهائيا وكأنه يحدث شخصا جالسا إلى جانبه»** إذا جاءتك سيارة الإسعاف وعرضت عليك المساعدة، امتنع أيها الرجل وقل لهم انك تنتظر صديق حميم هنا **«يعود إلى قراءة الصحيفة»**

- وأكد الناطق باسم شرطة مدينة لودز ما جاءت به الصحف المحلية **«يتوقف عن القراءة»** الخبر صحيح ولم ينفه الناطق باسم الشرطة **«برهة.. يحدث نفسه»** لو أنك طالعت الصفحة الأولى وغرقت بهموم السياسة لكان خيرا لك من هذه الأخبار المفرحة في صفحتك الأخيرة **«برهة»** لكن فضولي يجعلني اجري وراء معرفة ما جرى في مدينة لودز البولندية **«يقرأ»**

- تقول التقارير أيضا أن الأطباء في قسم الطوارئ بمستشفى لودز قتلوا عددا من المرضى في السنوات العشر الأخيرة، وذلك بحقنهم بجرعات مميتة من عقار بسبب الاختناق بعد أن وافقت أسرهم على استخدام شركات دفن معينة **«يتوقف عن القراءة.. ينظر يمينا ويسارا ثم إلى السماء»** بدا الظلام يخيم عليّ ولم يمر أي سائق على هذه الطريق، سوى سيارة الموت هذه اعني سيارة الإسعاف أكمل الموضوع أيها الرجل قبل أن يلفك الظلام **«يقرأ»**

- وقالت أن شركات الدفن قامت بعد ذلك بدفع مبالغ تتراوح حول 300 دولار لهؤلاء الأطباء للجثة الواحدة **«يتوقف عن القراءة»** يا للخسة مقابل 300 دولار يقتل إنسان، من أين لكم هذه القسوة وهذه القلوب **«يطوي صحيفته»** أظن أني اطلعت بما فيه الكفاية على ما يسر القلوب **«ينهض.. يدخل إلى الكرفان ليعيد الصحيفة ويحضر منضدة صغيرة ويضعها أمام الكرفان وهكذا يحضر كرسيا ويضعه إلى جانب الطاولة وخلال هذا المشهد يقول الحوارات التالية»** كيّف نفسك أيها الرجل على هذا المكان، ما أنت فيه ليس جديدا عليك، الغربة علمتك كيف تهز الصعاب وتعيد ترتيب الأشياء **«يخرج من الكرفان كيسا فيه علبة عصير وبعض الأكل.. يضعه على الطاولة ويبدأ يتناول الأكل بعد أن يجلس قبالة الجمهو»** وأخيرا عدت من حيث ابتدأت **«فترة صمت قصيرة.. يتذكر»** قبل أكثر من عشرين عاما، بكيت كثيرا بعد أن احتضنت أخوتي وأمي وحقيبة سفري معلقة على ظهري لم اعد احتمل وجودهم وتحقيقاتهم معي، كل يوم علي الذهاب هناك لمشاهدة وجوههم التي كانت اسما للموت، كل يوم علي أن امضي على ورقة واأكد لهم وجودي وباني مازلت في المدينة ولم أغادر حدودها، ولست بعيدا عن عيونهم،كانوا يخافون مني وأخاف منهم ولا يربطنا ببعضنا سوى ذلك الخوف الذي فاحت رائحته وحول أيامي إلى بؤس مدقع **«برهة»** احتضنتك يا أمي وقد سقطت حقيبتي بعد ارتعاشي وتجهشي بالبكاء وقتك حينها

- سأهاجر يا أمي، مكاني ليس هنا وروحي هائمة، سأبحث عن طريقي في أمكنة اجهلها تماما، لكني سأضع أقدامي على ترابها وسأعرف حتما حجم خطواتي هناك، بودي معرفة لماذا لا يستوعبني مكان **«برهة»** أعرف أيتها الحبيبة بأني سأترك لك جرحا غائرا، ولكن أرجوك تحملي جنوني واختناقاتي **«يتوقف عن الأكل، بعد أن يسمع صوت شاحنة على الطريق.. ينهض وينظر إلى الشارع الآخر وبسرعة تمر السيارة وتختفي.. يقفز إلى الأعلى وهو يصيح»**

- هه هه لحظة أريد مساعدة **«يعود إلى مكانه وهو في كامل حزنه»** الحزن يقتحمني والأمل يفر مني **«برهة»** وها أني يا أمي الحبيبة ويا أخوتي قررت العودة إليكم ومعي ما يكفي لفتح مشروع كبير سيلمّنا جميعا **«برهة»** ولكن السيارة متوقفة وترفض العودة إلى الوطن والليل يخيم عليّ ويثني قراري **«برهة»** ترى كيف أنت الآن، تركتك وبعض الشيب قد اندس في شعر رأسك الأسود وابتساماتك التي كانت معي طوال كل تلك السنين، أمي لكن السيارة متوقفة والليل طال والظلمة تزداد والرؤية تنعدم **«فترة صمت قصيرة»** لم انقطع عنكم أبدا، وأنا أجوب المدن والغربة تنخر روحي، لم اترك مدينة إلا وكانت تحت أقدامي باحثا عن ذاتي التي فقدتها هناك، اشتغلت في المطاعم والمدارس والمساجد والكنائس وميكانيكيا وسباكا وسائق تاكسي

ARCHIVE

وسمسارا حتى استقر بي المقام وتزوجت ورزقت بولد وكنت أرسل لكم صورته وأسمعكم ضحكاته وكيف كان يلفظ اسمك أيتها الحبيبة والذي هو أجمل الأسماء وابلغها «برهة» عشرون عاما وأنا ابني عالمي الجديد، أسرة صغيرة ومعهم تشكلت روحي وسحنتي. واخذ كل يشق طريقه في الحياة فقد أبدل ولدي الوحيد لغته بلغة أخرى وصار يتحدث غير لغتنا ويفكر ويحلم باللغة الجديدة إنها معادلة صعبة ولكن هكذا تشكلت الحياة «برهة» رسمت له الخطوط العريضة لمسار الطريق وقلت له هذا ما اعتقده صحيحا وذاك في تصوري خطا وعليك يا ولدي الاختيار ولكن وبعد عشرين عاما ذاقت بي الأرض أيضا ودورانها بات يزعجني وصرت أشم رائحتكم عن بعد وأفكر بكم كل ليلة، «برهة» لكن السيارة متوقفة والمسافة بيني وبينكم مازالت طويلة، هناك دون عمل تموت ومع العمل تموت أيضا، لا بقاء لك إن لم تدفع بلائك بنقودك، لذا كان علي العمل طوال اليوم وأعود إلى بيتي جسدا عاشقا للفراش والنوم العميق، ويوم بعد آخر تبلدت روحي وصرت أتوافق مع منبه الساعة التي ترن في الخامسة صباح كل يوم، كم كنت أكرهها لكني وفي نهاية الأمر أستجيب لها وأنهض ملبيا ندائها، وبعد أقل من نصف ساعة أتحول إلى إنسان آلي يعمل ليكسب المال في نهاية اليوم ويودع جسده ذلك الفراش الحلم، لم يتعدى اتصالي بزوجتي وأولادي غير التحية في العودة إلى البيت وتمنياتي لهم بصباح جميل وأنام، يحزنني يا أمي أن أقول لك باني انفصلت عن زوجتي وأودعتها ولدي الذي كبر كقرص الشمس وأمنت لهما ما يكفيهما أعوام طوال، هجرت وطني هربا من تعسف السلطات باحثا عن ذاتي ومستقرا لروحي الهائمة، إلا أني «يحزن» لم اعثر على ما أردت، تصورت باني سأقبض على ما فلت من يدي وأنا في الوطن، إلا أني لم امسك على ريشة من جناح ذلك الطائر الذي هو أنا، في بلدي ضعت وفي المنفى، اختفت آخر ملامح لي مع أسراب الطيور، وقررت العودة إلى الوطن، إليك والى الشوارع التي ودعت «برهة» ترى هل مازال زقاقنا كما هو، الناس تحب بعضها البعض. هنا تحجرت القلوب والكل يركض ليل نهار جريا وراء وهم الحياة، لقد تعبت من الركض ومن حساب كل شيء «برهة» أريد الجلوس إلى جانبكم واحكي لكم قصتي التي لا تنتهي «برهة» ولكن لماذا أتعبكم بقصتي وترحلاتي،جل ما أريده يا أمي هو الجلوس قربك والبكاء حتى تجف الدموع وأسلمكم ما حصدت من مال وأترك لكم حرية العمل به أريد أن أرتاح «فترة صمت قصيرة.. ينهض.. يدخل الكرفان.. نسمع من بعيد صوت شاحنة أخرى قادمة إذا يختلط صوته وصوت محركها التي تقترب كثيرا منه يشعل فانوسا حيث يبدأ ضوء الفانوس يخترق شبابيك الكرفان، بعد أن يخيم الظلام ومن داخل الكرفان نسمع صوت الرجل الذي يصرخ طلبا للنجاة»

- أيها السائق توقف بالله عليك احتاج مساعدة توقف

«لكن الشاحنة تمضي دون أن تتوقف. يطل برأسه من الشبابيك بين الحين والآخر» علمتني الحياة أن احتاط لكل شيء،لم اشغل هذا الفانوس منذ زمن بعيد واليوم جاء يومه،سيجبرني الظلام على البقاء هنا والتكيف على ما أنا عليه «برهة» بقيت ثلاثة أيام تائها في البحر والزورق الذي حملنا أغمض عينيه عن الطريق والأمواج العاتية تأخذنا حيثما تشاء، نمت على الأرصفة والبرد يثقب الجسد، أتعبني الجوع والحر والبرد والحسرات، لكني وفي نهاية الأمر وقفت على قدمي وثارت لكبريائي وجعلت كل هذه الهموم خلف ظهري وسرت قدما. يمكنني القول يا أمي، باني لم اعرف نفسي إلا بعد معرفة الآخرين «يخرج من الكرفان» بودي أن أستمع إلى الموسيقى، ولكني أخشى أن تتعطل البطارية وادخل في مأزق آخر «يقترب من الجمهور وهو ينظر يمينا وشمالا» لم يمر أي سائق على هذه الطريق ربما نقلتهم سيارات الإسعاف إلى مدينة لودز البولندية «برهة» من حسن حظي أنني لم انقل إلى أي مستشفى، سأرفض المساعدة حتى ولو أغمي عليّ «برهة» لأحاول تشغيل السيارة عسى أن افلح هذه المرة «يفتح باب سيارته.. يدخل.. يجلس.. يشغل السيارة.. نسمع صوت المحرك الذي يدور فقط دون أن تشتغل السيارة.. يخرج رأسه من الباب» سأنام هنا الليلة ولا مخرج من هذا المأزق «برهة» سأستمع إلى الموسيقى حتى ولو انتهت البطارية «يضحك» عن أي بطارية تتحدث أنت «يشغل المسجل.. نسمع صوت الموسيقى.. يغمض عينيه محاولا النوم ومازال صوت الموسيقى مستمرا ولكن بصوت منخفض مع الضوء النافذ من شبابيك الكرفان.. يتم تعتيم المشهد قليلا قليلا ولا يبقى سوى ضوء الفانوس ويمكن أن نترك المشهد على ما هو عليه لا كثر من دقيقة حسبما يراه المخرج مناسبا.. يأتي من بعيد صوت سيارة أيضا لكن الرجل لا يسمعه، ويبقى نائما، وما أن يقترب ضوء السيارة على الشارع المقابل، يبطئ السائق سرعته ويضغط على منبه السيارة عاليا، مما يجعل الرجل فزعا خائفا بعد أن يستيقظ من نومه ويضرب رأسه في سقف السيارة حتى تخترق إضاءتها المكان وتمرق بسرعة فائقة.. بقعة ضوء على وجه الرجل.. يستيقظ «يا للحظ النحس لقد غلبني النوم» يسكت الموسيقى ويخرج من سيارته.. يتجه إلى الكرفان.. يدخل.. يمسك الفانوس.. يخرج رأسه والفانوس من احد الشبابيك» سأطفئ الضوء وأنام حتى ولو جاء المنقذ «يختفي داخل الكرفان.. يخفض من ضوء الفانوس وبالكاد هناك ضوء.. نسمع صوته فقط» أمي أخوتي أصدقائي أيها الوطن سيارتي معطلة وحالة دون الوصول إليكم، سأضيف هذه الليلة إلى ليالي الغربة والوحشة، سأنام ولا تنتظروني هذه الليلة تصبحون على خير» نترك هنا أيضا للمخرج الفترة الزمنية التي يراها مناسبة لبقاء الرجل نائما على خشبة المسرح والجمهور ينتظرون شيئا ولكننا نسمع صوت سيارات مع وميض إضاءتها وتمرق بسرعة حتى تضيء خشبة المسرح كله لمرتين أو ثلاث حسبما يراها المخرج مناسبة وبعد كل صوت سيارة يعم الصمت ثم إظلام نهائي.. وهنا يجب إعطاء الفترة المناسبة الحقة لفترة نوم الرجل وقدوم الصباح ولتكن هذه تجربة جديدة في التعامل مع الزمن المسرحي.. تضاء خشبة المسرح وكأننا في صباح اليوم التالي.. يتحرك الرجل داخل الكرفان.. نشاهده وهو يمرّغ جسده علامة الاستيقاظ «صباح الخير» يخرج من الكرفان وبيده فنجان قهوة «لا يمكنني الاستغناء عن فنجان القهوة في الصباح، إن لم اشربه اشعر كأني فقدت شيئا مهما» يشرب.. يضع الفنجان على الطاولة. يتأمل قليلا «اشعر بالسعادة وأنا أطالع الصحيفة مع فنجان القهوة، ولكن ليس لدي صحيفة اليوم «برهة» بين الحين والآخر أعيد قراءة الرسائل التي تصلني من الأهل والأصدقاء» وهو يتحدث يدخل إلى الكرفان لإحضار صندوق فيه الرسائل والصور.. يخرج من الكرفان ويواصل حديثه «مع مشاهدة صورهم التي احتفظ بها بعد أن كبرت حجمها كي أضعها في غرفتي وأشاهدها كلما نظرت عيني إلى زوايا الغرفة ولأنني قررت العودة فأعدتها إلى هذا الصندوق» يضع الصندوق على الطاولة ويفتحه بهدوء يخرج منه بعض الصور يتأملها «الصورة شاهد حقيقي على هروب الزمن وعدم الامساك باللحظة هذه صورتي يوم كنت طالبا وأغنى رجلا في العالم بالأحلام كنت املك من الأحلام ما يكفي لنصف سكان الأرض إلا أنها تكسرت على حافة الترحال وهذه صورة الأصدقاء» برهة وهو يتأمل الصورة «أين أنتم الآن اتذكرك أنت وأنت كنتم مثلي أو أنا مثلكم نطير فقط، ترى هل أنتم فوق الأرض أم تحتها» يضع الصور على الطاولة ويخرج رسالة.. يقرأ «صديقي العزيز» يتوقف عن القراءة «هذه رسالة من صديقي والأصدقاء قلة وهذا واحد منهم توطدت علاقتنا كثيرا بعد أن غادرت الوطن «يقرأ» أراك حلما يضاف إلى أحلامي «يتوقف عن القراءة» كان مشروع كاتب ناجح إلى أن هموم الحياة حولته إلى بائع صحف في الإشارة الضوئية «يقرأ» ولكني أتمنى أن تنتبه إلى نفسك وتنشغل بهمومك واعلم أن وجودك هناك يساعدنا كثيرا لأننا نشعر أننا قريبين من الموت دائما ومسحة الحزن والتشاؤم هي صفتنا الغالبة، بك نتغلب على خسارتنا ونشعر أننا لم نخلق عبثا «يتوقف عن القراءة» لماذا جاءتني رسالتك هذه في الوقت الذي عزمت على الوصول إليكم كلماتك أيها الصديق تخيفني وتهزني وسط هذا الفراغ «يعيد الرسالة إلى الصندوق ويخرج صورة أخرى» هذه صورة عائلتي الكبيرة هذه أختي الكبرى والتي قضت عمرها كله تنازع المرض إلا أنها تتحدى دائما وهذه الصغرى والتي كنت أعاملها معاملة خاصة وهذا أخي الأصغر الذي لم يحالفه الحظ ابد «يضعها على الطاولة ويخرج صورة أخرى» كم تريحني قسمات وجهك أيتها الام دائما تأتيني صورها وهي جالسة، يا حزني عليك خانتك قدميك ولم تحمل جسدك، ارضي البكر «يضع الصورة على الطاولة ويخرج رسالة أخرى.. يقرأ» أخي الحبيب «يتوقف عن القراءة» هذه الرسالة من أخي الأكبر احفظ له

ARCHIVE

الكثير من الرسائل لأنه لم ينقطع عن مراسلتي «يقرا» أخي الحبيب ولأنك طلبت مني أن أكون واضحا وصريحا معك، فسأخبرك بجزء من الحقيقة «يتوقف عن القراءة» دائما كانت رسائله تربكني،ولكني أطالعها مرارا «يقرا»الكثير من الأمور قد تغيرت أيها الأخ الصديق،بعد رحيلك كبر الصغار وشاخ الكبار والقسوة عرفت طريقها إلى القلوب، حقا أتمنى أن أراك وعودتك هي اكبر أمنياتي، إلا أني أخاف عليك وعلى أحلامك والصورة الجميلة التي تحمل إذا تجولت في المدينة وتحاورت مع الناس لشعرت انك تزور بلدا من ضمن البلدان التي تجولت بها وليس الوطن، وطنك يا أخي محصور بذاكرتك لأني أطالع رسائلك وأسالتك عن الشوارع والأزقة والناس، لقد زحف التصحر إلى نفوسنا وأزقتنا «يتوقف عن القراءة» يا للوحشة، إن قلبي صار يخفق سريعا، لا اعرف هل من الخوف أو القلق أو...... «برهة» هذه المرة الأولى التي تهزني كلماتك يا أخي بهذه الطريقة، اطلعت عليها، عندما كنت في البيت اشرب الشاي وأشاهد التلفاز، هي رسالة مختلفة تماما لم تترك بي هذا الأثر كما الآن وأنا أعيد قراءتها وسط هذا الضياع،إنها تفجرني وتهز كياني «فترة صمت قصيرة.. يشرب فنجان القهوة بصورة سريعة وكأنه يهم بعمل شيئا مهما.. ينهض.. يتجه إلى الكرفان يدخل ثم يخرج.. يفتح باب سيارته.. يقف وسط المسرح.. يستدير ويعطي ظهره إلى الجمهور.. ينظر إلى سيارته» والآن، ما العمل ستبقين معطلة؟ والنهارات تجر بعضها والليل سيخيم عليّ «يستدير إلى الجمهو» رسالتك يا أخي عطلتني أنا الآخر وأثقلتني بالهموم وركنتني إلى جانب سيارتي، رسالتك أوقفتني أمام أهم سؤال كان يجول في خاطري لعشرين عاما مضت إلى أين ذاهب أنت أيها الرجل «برهة.. بصوت منخفض وحزين» هناك، زحف التصحر إلى النفوس والشوارع والأزقة وأنا الحالم بالنسيم، رسالتك ناقوس خطر، سأعلقها هنا كي تعلمني إن اقترب الموت مني **«يلصق الرسالة على جدار الكرفان.. يجلس على الأرض»** سأعود من حيث أتيت **«برهة.. يضحك حتى يصل مرحلة البكاء»** أين أيها الرجل، عودتك شبه مستحيلة، لأنك أحرقت كل أوراقك وأنهيت عقد العمل وانفصلت عن زوجتك التي أودعتها طفلك وودعت الجميع الوداع الأخير **«مع نفسه»** ترى هل يمكنني العودة وإصلاح كل شيء وأقدم اعتذاري من الجميع **«برهة.. يضحك أيضا»** انه لأمر صعب، ستعيش ذليلا طول عمرك وهذه ليست طباعك **«فترة صمت قصيرة.. ينهض.. يقترب من سيارته..يركلها»** انك حقا مجنون، تفكر بالعودة وسيارتك معطلة، لا يمكنها التحرك من مكانها لا من حيث أتت ولا إلى مبتغاها الأخير، هنا سيطول بقاءك والليالي السود أنيسك **«برهة.. يفتح الصندوق ثانية ويخرج منه بعض الصو، وهو ينظر إليها»** هذه صورة ابني في عامه الخامس أخذت في يوم ميلاده وهذه زوجتي وهي حامل، كم تغير وجهها وأصبحت امرأة ثانية وهذه الصورة يوم كنا في حديقة المنزل «يجمع الصور في يد واحدة.. بحزن وبعد لحظة تأمل» صعب علي ياأحبتي أن أعود إليكم ثانية، لقد كسرت الجرة ويصعب إصلاحها **«يضع الصور على الطاولة ويخرج صورا أخرى»** احتفظ بالكثير من الصور لامي وإخوتي وأصدقائي، فقد كنت أطالبهم دائما بإرسال الصور «ينظر إلى الصور» هذه صورة أخي الأصغر وهذه صورة أخي الأكبر مع عائلته الكبيرة هذه صورة أمي وهي جالسة قرب المدفئة «برهة.. **يتأمل قليلا**» ما أجمل هذه الصورة أنها لمجموعة الأصدقاء يوم كنا ندرس الفن ونحلم بالتغير «فترة صمت قصيرة.. يضع الصور على الطاولة.. يدخل سيارته.. يحاول تشغيلها لكن المحرك لا يدور ولا نسمع أي شيء.. يخرج من سيارته.. يركلها برجله» يا لهذا الحظ النحس، وأنت الأخرى فقدت الأمل بك «برهة» ماذا افعل الآن **«يأخذ المسرح ذهابا وإيابا دون أن ينطق بكلمة لكنه يتوقف بين الحين والآخر وينظر إلى الجمهور ثم إلى يمينه ه شماله وينظر إلى داخل الكرفان، يتقدم ثم يتراجع، لا يعرف ماذا يفعل أو يريد، انه في حيرا من أمره.. ويمكن أن يمنحه المخرج هنا بعض الدقائق المصحوبة بالموسيقى والتي نوصل من خلالها صعوبة الأمر الذي هو فيه وحجم مشكلته وصعوبة اتخاذه أي قرار، وأخيرا يتوقف في وسط المسرح»** سيارتك معطلة وقرارك في الذهاب إلى الوطن تعطل هو الآخر وبات من المستحيل عودتك من حيث أتيت **«يلتفت مسرعا ويتجه إلى مجموعة الصور الموجودة على الطاولة يمسكها»** انك في الوسط أيها الرجل ومثلما قررت الرحيل من الوطن الأول والعودة إليه والتي لم تكتمل، انك في الوسط وطنك حيثما تقف، سيارتك مصيرك إنها اختارت لك ما لم تستطع اختياره، ابق مع هذا المصير اجل ومن هنا، أبدا من جديد مثلما بدأت من لا شيء، علق صور الأهل والأحبة عسى أن تسعف ذاكرتك وتنسيك بعض مما أنت فيه **«يقوم بسرعة بلصق الصور على الكرفان بصورة عشوائية»** هنا الصق هنا أبدا من هنا وبحث عن متنفس جديد **«يستمر بلصق الصور التي تتساقط ويعاود لصقها مع استمراره بالصراخ وبترديد كلمة هنا»** هنا، هنا، هنا، هنا، كي تكون شاهدا على رحلتك التي لم تكتمل بعد، الصق صورك واترك رسائلك، عسى أن يأتي احد المارة ويتعرف عليك **«ينتهي من لصق الصور.. يتوقف في وسط المسرح وهو يلفظ أنفاسه بصعوبة»** علي أن أسير على أقدامي بحثا عن مخلص من رحلة عمر مرة **«يهم بالخروج.. يتذكر»** لكنني نسيت ما جنيته في العمر كله، حقيبتي ونقودي وجواز سفري الذي غيرته أكثر من مرة **«يدخل إلى الكرفان، ليخرج حقيبة، ويلبسها على ظهره، يلوح بسلسلة المفاتيح التي بيده»** أبدا رحلتك الجديدة يا هذا وعسى أن يستقر بك المقام في نهاية عمرك الذي ضاع بحثا عن الحلم وبالتنقل والتجوال **«يخرج من المسرح.. تبقى الاضاءة مركزة على الصور التي تبدأ بالتساقط على الأرض وما أن يختفي ومع استمرار تساقط الصور نسمع صوت سيارة إسعاف قادمة من بعيد وشيئا يملا الصوت الخشبة كلها»**

- تمت -

نعي الكاتب المسرحي قاسم مطرود

عن عُمر يناهز الخمسين سنة، وبعد صراع طويل مع المرض، توفي بلندن مؤخرا الكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود.

ولد قاسم مطرود في بغداد سنة 1961، وتخرج من كلية الفنون الجميلة قسم المسرح التابعة لجامعة بغداد، وواصل مساره الفني والإبداعي بمسرحياته الكثيرة والتي من بينها: «للروح نوافذ أخرى» و«الجرافات لا تعرف الحزن» و«الحاوية» و«أحلام في موضع منهار»...

كان قاسم مطرود أول من أسس موقعا إلكترونيا خاصا بالمسرح العربي ويُعنى بأحداث وحركة المسرح ومبدعيه في العالم العربي، وسماه «مسرحيون». وحاز مطرود أثناء مسيرته الفنية والإبداعية على العديد من الجوائز في مجال المسرح عن كتاباته الإبداعية.

وقد تميزت نصوص قاسم مطرود بكون أن أغلبها لم يقتصر على النشر الورقي بل قدم على خشبة المسرح، إذ من بينها ما قدم لأكثر من 20 مرة في عدة بلدان. وترجمت مسرحياته إلى العديد من اللغات، وعني الدارسون والباحثون الجامعيون بكتاباته فقدمت عنها رسائل جامعية عدة، وشارك في أغلب المهرجانات والمؤتمرات العربية، وحصل على الكثير من الجوائز والشهادات التقديرية. وبهذه المناسبة الأليمة تتقدم «طنجة الأدبية»، التي كان الراحل دائم التواصل معها والنشر بها، بأحر التعازي لأسرته وأصدقائه وقرائه، إنا لله وإنا إليه راجعون.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

بيت الحكمة

الكل والجزء.. لا علم إلا بالكليات

■أحمد القصوار

كثيرا ما نصادف عبارة «لا علم إلا بالكليات» في بعض الكتب أو الأطاريح الجامعية، كما يرددها الدارسون الذي يقولون إنهم يتوسلون بمقاربة شمولية تشمل جميع أبعاد الموضوع المدروس، أو أولئك الذين يهدفون إلى استقراء نصوص أو ظواهر متعددة للخروج بنموذج أو نماذج كلية تتصف بالتجريد والشمولية والاقتصاد.

وإذا كان الفكر المركب الذي اقترحه المفكر الفرنسي الكوني الكبير إدغار موران قد حسم أمر الجزء والتجزيء والتبسيط والاختزال والفصل، باعتبارها مبادئ موجهة للمنطق العقلاني الديكارطي (الذي تحكم وما يزال يتحكم في المباحث العلمية وابستمولوجيا العلوم بالمعنى الكلاسيكي)، فإن طبيعة المقاربات السائدة لظواهر الكون خاصة الاجتماعية والانتربو اجتماعية والسياسية والثقافية ما تزال وفية لمنطق التجزيء والتفريق من خلال سلطان تحليل الموضوعات المطروحة إلى وحداتها الأولية، وتناول كل جزء على حدة بصرف النظر عن العلاقة الطبيعية بين الأجزاء التي تشكل الكل، وحتى إذا ما تم تجميع الأجزاء، فإن النظرية النسقية، وبعدها الفكر المركب التي يتناول إشكالية التعقيد، لا يقران بفائدة التجميع، وإنما يعتبر أن الكل جمع للأجزاء ولطبيعة العلاقات الموجودة بينها.

من ثمة، يتطلب العلم بكلية الشيء (بالمعنى النسقي لا التجميعي)، العلم بطبيعة الأجزاء وبطبيعة العلاقات الموجودة بينها، وبالتالي، فإننا أمام دائرة معقدة لا تعرف بمنطق الأول أو البداية،وإنما تقر بطبيعة الأشياء والذوات والموضوعات والمجتمعات.. التي تتفاعل داخلها عناصر متعددة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هنا تبرز أهمية العبارة الشهيرة التي تقول إن الكل يوجد داخل الجزء الذي يوجد داخل الكل. ذلك أن الوعي بما تشير إليه، هو وعي بحقيقة الواقع والذات الإنسانية والموضوعات الكيميائية والفيزيائية والبيولوجية والأنتروبو اجتماعية، خلافا للمنطق الديكارطي الفصلي التجزيئي الذي يكفر بحقيقة العالم.

إن العالم لا يعترف بالتجزيء، بل ويتحدى كل المقاربات التبسيطية التي تختزل الظواهر في عنصر واحد منها، أو تلهث وراء تكميمها بلغة حسابية جافة عمياء لا ترى حقيقة الواقع الذي تدعي تمثيله. ولا شك أن إعمال الفكر المركب لإدراك ذاتنا ومجتمعنا وتاريخنا وسياستنا وعلاقتنا الدولية وثقافتنا.. من شأنه أن يخصب الخلايا الميتة ويزرع الحياة في تفاعلاتنا الداخلية أو مع محيطنا «الخارجي». ولعل أول حقيقة ستنكشف لنا هي أننا كائنات بشرية ننتمي لهذا الكون. وكل ما يحدث جزئيا بعيدا عنا بآلاف الأميال، سيتصل مفعوله الارتدادي إلينا عاجلا أو آجلا. فالكون كل لا يؤمن بمنطق الجزء، وهكذا ينبغي أن نكون: أن نكفر بالتجزيء ونؤمن بحقيقة العالم.

مقالة

ذ. الغزواني المتيوي

روح الشعر والتأليف الأعلى

قراءة تأملية ذوقية في أعمال الشاعر عبد اللطيف شهبون

القارئ **لقصائد الأستاذ عبد اللطيف شهبون**، لا بد أن يجد لها أثرا في قلبه، وبما أنني خضت تجربة قراءتها فقد عنَّ لي أن أخط بالمناسبة الآثار التي رسمتها في حروفها؛ ولأني شعرت فيها بنبض الروح وبتسارع الأنفاس وجدتني في هذه المحاولة التأملية الذوقية لأعماله الشعرية، واقعا في قبضة إيقاع حروفها (خاصة في ثلاثيته: **إليك انتهيت، وذاتي رأيت، كما لو رآني**). ولهاثي وراء معاني وصور تلك القصائد يعكس مشاركة ذات متأملة لذات شاعرة، ومطاردة كليهما لجريان المعنى المتسارع في نهر الصيرورة المنفلتة من قبضة الخلود والأبدية.

في تلك الأعمال مساحة إبداعية تتشظى فيها القصائد في كل اتجاه. تعبر عن انشطار ذات أصبح الداخل فيها خارجا، يتمظهر في كلية منفتحة على المطلق، تفتح كل كلمة فيها أذرعها لتحتضن الوجود الحق وحق الوجود. وفي تلك المساحة من البياض تعانق المباني معانيها وتشد أزرها في شكل تعبيري يرغم اللغة على البوح مثلما يبوح القلب المكتنز أسرارا. **الشعر هنا ليس تأليفا للكلمات بل سعي لتأليف العالم في قلب الشاعر**، أي الشعر هنا تطلع لتأليف قلوب كثيرة تنتظر مصيرها في عزلة بدل أن تنطلق في الارتباط بغيرها من أجل خوض هذا المصير المشترك في تجربة الوجود الكبرى.

إن ما يسكننا نراه ويراه غيرنا، فالمعنى متعدد1، والجميع يأخذ منه بطرف؛ وكل شيء حاضر فيه يدل على نفسه وخلافه، على حضوره وغيابه؛ قد ننساه للحظات، قد نسافر بعيدا عنه دون أن نبتعد، قد نغترب أو نكتئب؛ لكننا نعود في النهاية، فنفتح نافذة القلب، لتشرق شمس الحق دواخلنا فنشعر بدفء المعاني والقيم تستولي على تخوم الذات؛ ففي جوانيتنا تتبدى الأسرار أشجارا وغيما وبحورا وكؤوسا ورياحا، تفتضح الأستار فيها، فتطير حمامات الروح، وعصافير الكلام تغادر أعشاشها والظلال والألوان والأشكال والحركة والسكون... ثم يستيقظ شعورنا عنوة منجذبا في حنين إلى معالم كينونتنا المنسية ولعتباتها المهملة، لدمنها وأطلالها المهجورة...وكل ذلك يبدو فجأة لوعينا الكلي مجرد قصة نتسلى أو نتأسى بها أمام الطريق الطويل الواجب عبوره، والمسافة التي يجب أن نقطعها لكي نصل إلى معنى كل شيء، والمعنى في كل شيء محنته أي تجربته. ولا شك أنه كلما اتسعت تلك التجربة ضاقت العبارة وتلعثمت الإشارة، **وحينها لا يصبح الشعر مجرد قول محض**، بل يبدو كشعور محض بحقيقة الوجود ومشاركة دائمة للآخرين فيه، عندها يصير الشعر موقفا وسلوكا يوميا منغمسا في صميم التجربة الحية، **وهنا تكف الكتابة عن كونها تأليفا للكلمات وللكتب فتغدو تأليفا للقلوب ورتقا للنفوس والأرواح**.2 غير أن التأليف المتداول الممزوج بالغفلة والنسيان، يبدو تسلية ولهوا، والقراءة لذلك التأليف تتحول بدورها إلى لعب لغوي من الدرجة الثانية يعتمد فقط على جمع وتفريق للدلائل اللسانية.

ولما كان للغة أسرار لا يدركها إلا الناطق بها، فإن الكشف عن سر الدليل اللساني لغير المؤتمن عليه - في سوق الثروات الرمزية - خطر على المبدع والمتلقي في نفس الآن. ومن ثم كان لا بد من مخاطبة الناس على قدر عقولهم وقلوبهم وشعورهم، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم. لذا نفهم لم يلجأ المجرب الذي امتحن المعنى الأكبر إلى لغة الإشارة والرمز، بدل لغة العبارة والتصريح... وبناء على ذلك، نلاحظ في قصائد سيدي عبد اللطيف، عزما على التحرر من عبودية العلامات الميتة، التي تجعل الكاتب يخضع لأعراف الكلمة المتداولة بدل أن ينفخ فيها روحا من أنفاسه ومعاناته الوجدانية... وهذا أمر بديهي ينسجم مع طبيعة ووظيفة الشعر الحر؛ فهو حر ومحرر، وقيمته في حريته. وحيث تسبق كل حركة تحرر عبودية ما، فلا بد من أن يقوم الشاعر بواجبه في تحرير الإرادة الشاعرة بالحق حتى يعم التحرر العالم. فالعبودية لغير الله ركون وقعود وسكون للطواغيت، وقد جاء الرسول الأعظم برسالة تخليص الإنسان من العبودية للمخلوق أيا كان هذا المخلوق إلى الحرية في الخالق، والتصوف هو عين هذه الحرية؛ لأن الحرية تنوير بالخروج من الظلمات إلى النور3؛ ولهذا روي عن القوم أن «كل ثناء لغير الله قيد»؛ أي حين يكون لغير وجه الله، فحيثما خلا من ذلك الوجه كان ظلما للنفس وظلما للغير وانقلب الثناء ذما وسبة. ومن أشكال تلك الظلمات، عبودية العلامات اللسانية: المتمثلة في التصديق الأعمى للصنمية الاعتباطية للدليل اللساني، حين يوهمك أنه يدل حقيقة على ما يحيل عليه؛ فحين ترى حال الكثيرين من الكتاب وقد افتتنوا بزخرف القول غرورا، وبسلطته إلى حد الخنوع المريض، تدرك الدور الجوهري الذي يلعبه التصوف من أجل التحرر من عبودية العلامات؛ التي يتسبب فيها تقديس قانون اللسان والميزان والأكوان، وتقديمه على تجربة الشعور والوجدان؛ وإعطاء الأسبقية لنحو الكلام على نحو القلوب وبناء الاصطلاحات في الرؤوس على حساب البناء السوي للنفوس.

لقد نبه عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم - قبل رولان بارت - إلى ذلك بقرون؛ ورسم الطريق للتخلص من سلطة اللسان4، وذلك بقلب الرؤية للعلاقة بين الذات وما تتلفظ به، بين الدال والمدلول، بين المنطوق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمفهوم، بين المبنى والمعنى؛ فقدم المعاني التي تجري في النفس على العقل وقدم العقل على اللسان ، وبذلك يكون قد قدم الفطرة على الاكتساب، والسجية على العادة، وروح الإبداع على المواضعة والاصطناع والاعتباط. وهذا الكشف المبكر له دلالته العلمية التي لا زال يتعاور عن النظر فيها بقصد وبغير قصد الكثير من «الغاوين» أي النقاد. ولذلك تراهم يهيمون وراء أوهام لسانية تتشكل بسرعة في خطاباتهم ثم تتبخر في أذهان القراء وبشكل أسرع مما تتشكل به؛ وعلة ذاك في رأينا المتواضع احترافهم النقد باعتباره «لعبا لفظيا» يستسلم لقواعد اللسان، بدل أن يكون موقفا جديا يصدر عن تجربة حية، أي عن حقيقة الموقف والتجربة اللتين يمثلهما قول الشاعر المبدع. فيصبح النقد عندهم تمرين» لغونة» لا يتجاوز في الكثير من الأحيان «شقشقة لغوية»، لا تطرح اختيارا ولا ترسم رؤية للعالم وللآخرين، فأنى لها أن تدعي تقويمهما.

إن ما شد انتباهي في ديوان: **وذاتي رأيت**5 لشاعرنا - سيدي عبد اللطيف شهبون - هو الطاقة المعنوية التي تزخر بها إشاراته، لقد شعرت أن بياضا يسكن خلف كل حرف - وبالمناسبة فاللون الأبيض هو أصل كل الألوان - وكل حرف فيه يشير للروح المبدعة والإرادة الشاعرة؛ كلماته رموز تدل على أنفاس بيضاء تختزن كل المشاعر، تتصاعد تدريجيا وكأنها تحاول قطف المعاني التي تجري داخل كل ذات منا، متجاوزة كينونتنا الفانية المطروحة بين عالم الصور والأشباح والنسب والأسباب، إلى عالم زاخر بالقيم الخالدة. وفي مساق التحرر ذاك، يدعونا الشاعر إلى التزام **الصمت**، بعدما صار اللغط والثرثرة عادة الألسن والجوارح وسنتها المؤكدة؛ فالصمت حين يكون إصغاء لما هو عميق وصادع فينا، يجعل النفس تطمئن، والقلب يكف عن تقلبه، والذهن يعقل السانحة، الجانحة، والجارحة؛ مكسبا صاحبه قوة التمييز بين اللغة المفيدة واللغو، ومانحا إياه القدرة على المعرفة والتعارف والحب، وعلى الفهم والتفاهم والود، مقلصا من أسباب الخلاف والخصام والجهل. وحين يكون الصمت استماعا وإصغاء لكل عميق وصادع فينا يثمر رشدا؛ **والرشد كمال معنوي** فيه يحصل بلوغ المطلوب القريب منا بأيسر جهد وأقل كلفة.

تقع الذات في براثن نسيان هويتها حين تتعود على تكرار ما قيل، فلا تصل إلى معناها؛ وبما أن المعنى لا يتكرر، فانحباس الذات الناطقة في نظم التكرار اللسانية، يحولها إلى ذات ميتة مستلبة. **الشعر الحي هو ثمرة عمل حي؛ مراس تتطلع فيه الذات إلى إخراس لسانها بدل أن تحرسه؛ فإذا صمت اللسان سمع القلب والقالب الخطاب الأعلى**، ونطقت الجوارح بلسان الحال والحقيقة شعرا بصيرا؛ **فتهتدي الجوانح** في هذا المستوى من **«الجماليات العليا»**6 **بسماع الروح**، ومن خلال تلقيها، تصبح اليد التي تكتب وكأنها تنفعل بالمكتوب فيها. وفي المقابل تكون اليد التي لا تتصل بذلك الخطاب الأعلى، يدا عمياء؛ يهرب منها ضوءها مهما خطت وحطت وخبطت من حروف.

تتنبه الذات الغافلة فجأة فتكتشف أن كل ما تراه يشغلها ويحجبها عن رؤية عينها وحقها؛ لذا ينبهنا الشاعر بحكمة بالغة: **«النظر إلى الداخل** أصل الرؤية»7. حيث يكون عالم الداخل الموصول بالمطلق فينا أوسع من عالم الأشياء والأشباح؛ فيه يظهر المستقبل مشرع الأبواب على مسافات ومساحات كل السنين الضوئية، والمقبل فيه جمال في جلال وجلال في جمال، يوشك أن يعانقنا في رمشة عين، فيه يتحقق الممكن في برازخ المثال والخيال. و**الخيال** ها هنا ليس وهما، بل **هو عالم إبداعي تركب وتبنى فيه الحقائق كما تحدسها وتستبصرها الذات بأشكال مختلفة، بعيدا عن سنن العادة والتقليد والتكرار.**

في هذا المنحى، تكون إجالة النظر مفضية لوجود الذات ووجوبها في لحظة وجود أسمى، هو الوجود الحق وحق الوجود؛ وفي هذا الوجود يستوي البقاء والفناء، ما تجده الذات وما تفقده، لذلك يخبرنا الشاعر:

« مددت جسري الذي ..
يغالب الفناء»8.

وهكذا يمضي شاعرنا واصفا علاقته بالزمن القادم، وهو **زمن العطش إلى المعنى**، يشرب منه شاعرنا ما بقي فيه من لحظات الغروب والمساء9، ويسكت فيه فوضى الحواس حتى يسمع الخطاب الداعي إليه فتعيه أذنه الواعية. ثم **تغوص ذاته في الكوني فترى أنه يعبر عن الكلي الذي يتلاشى كل شيء فيه وأمامه وقبله وبعده مثلما تذوب الألوان في بحر لجي**، وهذا الذوبان ينتشل الذات من كونها ومُلكها ويرقيها في سلم الكينونة لتصير ملكوتية، وهو ما يعبر شاعرنا عنه بقوله:

«يميت فيَّ اللون»10.

وبما أن **في البياض والنور تتفاعل حيوية كل الألوان وفي الظلمة والسواد تتماوت؛** يتحول الوجود إلى حلبة مصارعة ومغالبة ومعانقة بين طرفين بينهما برزخ لا يبغيان: نبض واندثار، حياة وموت، نهار وليل، ديجور وإصباح، حضور وغياب، أرواح وأشباح... ومن هذا المنطلق تدور أفلاك كواكب نفوسنا في فضاء أوسع من مساحة الحزن والانكسار:

«كوكب قادم من ديار
أنجبت وردة بين نبض
وبين اندثار!»11.

وهذه الوردة ستؤدي مهمة إضاءة العالم المظلم لوهلة، حتى يمسي كل العمر نهارا يقتبس سناه من هالات نور تلك الوردة.

وحين نعود القهقرى في ديوان **إليك انتهيت** نصادف أن تلك الوردة من تلك الحديقة (التي هي جنة الحقيقة)؛ والغريب أن تلك الوردة ناطقة:

«اسمع كلامي في الدياجي
والإصباح
اسمع ياصاح
ففي حديقة الأشباح
والأرواح
تسكنني جراح»12..

الجراح هنا ابتلاءات مرئية حسا ومعنى، نقطة تجمع كل المعاناة البشرية؛ التي لا يراها من

د. عبد اللطيف شهبون

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

أصيب بالعمى الكلي: العمى الداخلي. لذلك يجاهد شاعرنا كل صيغ الطمس والنسيان: آفات المسخ والتشويه والتبديل لما هو حق وثابت ومكين فينا، لذلك نراه يصارع الرموز الدالة على عالم النسيان والتيهان، عالم النسب والأشكال والأشباح، وفي ذلك الصراع تشحذ البصيرة قواها المدركة: **فعين القلب** ترى مالا تراه جارحة العين؛ تراجع مكنون الذات وأقاصيها وأطيافها، تقف عند معالمها الماثلة فيها؛ **تبصر قبسات النور الأزلي في الديجور البشري**13، ثم تنطلق إلى يقينها في شموخ، ولولا تلك المعالم لما عانقت حكم الأزل الماثل في حكم الوقت حضورا وغيابا. ثم تدرك الذات بعد طول تذكر أنها بعد تعلقاتها ما عادت تقوى على نسيان تلك المعالم، فيكون **التذكر استحضارا لمفهوم الخطاب الأعلى، الذي لا بد لمن تمسك به أن تنكشف له أسرار ذاته المجدلة بضفائر النور المطلق**، فلا يغمض لها جفن ولا يستوي لها مرقد إذا ما ثوب الأحباب14 لفها وجناح الخلان حفها... ولكن ما هي رموز هذه المعالم الغائبة البادية؟

إنها: «غصن زيتون» الذي ينتمي لتلك الشجرة التي أضاءت من سناها كل الأكوان.

إنها:» وَرْدٌ أحمر»، الذي من عبقه هب كل وارد، ومن رونقه لقنت كل الأوراد، فلولا الوَرْد ما كان ورد (بكسر الواو) ولا وَارِد، ولولا كل ذلك لما كانت صورة ولا رسم ولا رائحة، ولا خط أو حرف، ولا نطق حال شاعرنا بهذه الإشارة:

«إني أهواك

والصورة لك»15.

إن تجلي المحبوب في صورة ما تعبير عن سورته وسطوته، فيقول بلا لسان:

«لا إمكان ...

حدق في الصورة يا ولهان..

البس أبيض

واشرب من روح الروح

ثلاثا»16.

ولكن من يقدر على شرب »النجلاء الزنجية الملمح» 17، تلك التي تفتن الوجدان المشتعل، المتقد، المطوق تتوره بسلاسل نار القدرة؟ من يستطيع «فك ضفائر هذا الليل»؟18

إن من يقدر على ذلك كله هو الذي يقسم بجلاله وجماله، لأن من خاض يم الوهم البشري19 لا يعجب من صيرورة الأرض يمّاً له:

«عجبا:

كيف صارت الأرض يمي!؟»20.

وإذا أصبح القلب يما فكيف تستقر فيه صور الأكوان؟ كيف ترسم أشكال الأشواق فيه؟ وكيف يثبت شيء فيه إذا كان غوره يمحو سطحه، فلا يبقى ميسم دال على قبضته الناسخة لكل لون وشكل وحركة؟

لا يبقى شيء بالتأكيد، إلا رموزا وحروفا لا يمكن أن تسمي بها شيئا محددا. ففي المحو فناء، وفي الفناء بقاء مع الذي يمحو و يفني ولا يفنى أبدا. وفي هذا «المقام الهباء» لا تجدي التسمية ولا تنفع الأسماء ولا يسمع نداء، لأن هذا المقام مقام الصمت المطبق: يسكت فيه كل شيء حقيقة واعتبارا؛ لذلك قال الشاعر:» لا أسمي» 21. ثم **إذا امتنعت التسمية، لا يبقى أمام الشاعر بد من جمع ما بقي من أنفاسه المتلاشية، في بحر الجود الذي فاض منه كل الوجود**، ثم يدرك أن رتق الذات المتلاشية يحتاج إلى مدد ومعية، فيقصد من بابه مفتوح على الدوام، ومن مدده موصول ومعيته قريبة؛ ممن هو قريب من حبل وريده؛ يلجأ إلى الذي ألجأ كل شيء إليه.

تتحير الذات المتلاشية، وتهيم في قصيدة «روحان» من نفس الديوان، إذ ترى أن صندوق بدنها العجيب22 فيه أمران: نفخة الروح ومعنى الحي الذي لا يموت. لا يهم شكل الصندوق فالأشكال لا قيمة لها إلا عند المفتونين، أما الراسخون في الحضور الكلي، فهم الذين يمنحون للصندوق قيمته بحكم ما يخفون فيه من أسرار ثمينة هي المعاني التي تفيض من عين المعنى الأول. وسيرا على هذا المنوال، يصبح «الموت»23 النفساني، هو الصمت الأعظم الذي يمهد لسماع كل ما هو عظيم فينا، ذلك الموت يمثل الغياب المحض للذات والموضوع، وحضورا محضا للذي أحيا كل شيء وأنطقه؛ وهو ما يصدق عليه قول الجنيد: «إن المحدث إذا قرن بالقديم، تلاشى المحدث وبقي القديم». فأي حضور للفانين أمام حضوره؟! وأي بقاء لهم أمام بقائه؟! وأي وجود لهم أمام وجوده؟! وأي عطاء لهم أمام جوده ـ اللهم أن يجودوا له بأنفاسهم ونفوسهم [وهو البلاء المبين] ـ ؟! بل لا يوصفون؛ حتى في هذه الحالة؛ بالجود لأنهم لا يملكون ما يجودون به، فيلزم الصمت أدبا وحياء.

نعبر المسافة في ديوان شاعرنا عبورا روحيا، لكي نصل إلى موطن الشعور في ذلك «القلب» في قصيدة «بحور»24. ولكل قلب مسقط رأس، هو مسقط رأس الروح.

« يا مسقط قلبي

تطوان

الحزن عليك

عنوان»25.

المكان هنا اعتباري وحالي ومقامي. ف»تطوان» مثلا هي عيون الروح الحزينة التي تحوم حول أنوار ترفرف بأجنحة أشواق مفقودة. وعندما تستشعر ذلك الفقد تتيه في بيداء «مغاني سين»26 السؤال، بحثا عن المعنى الضائع. والمعنى كما يرى غادمير GADAMER لا يمكن حصره في وعي أو قصد الكاتب، لأنه ببساطة لا يقيم في النص البتة، بل ينكشف في اللقاء الذي يجمع هذا النص بقارئه. وهذا ما جعل دريدا DERRIDA يؤكد أن التربة التي ينبت فيها المعنى ليست لحظة الكتابة فقط ـ التي يكون فيها الكاتب ملقيا ومتلقيا في نفس الوقت ـ بل هي ذلك التفاعل الذي يحصل بين النص وقارئه27. ومن ثم يصبح فعل تلقي النصوص وفهمها هو المجال الذي يتم فيه إبداع المعنى وخلقه، وإذن فرهان المعنى لا يتوقف على النصوص بل على نوعية قرائها28. ومن ثم كان **لا بد لكل من الكاتب والقارئ من ذائقة أصلية مشتركة، وهذه الذائقة هي استعداد وليست عادة**. وقد **أعطيت كاملة لإنسان الختم سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام**، لذلك **كان أكبر شاعر بأمر ربه** ولم يقرض الشعر قط على عادة لسان العرب، **وكان أعظم متلق لأمر ربه حتى صار قرآنا يمشي على الأرض**. ولا زال أهل الفهم عن الله يتذوقون، شعورا، معاني الآيات المسطورة والمنظورة، الظاهرة والباطنة، التي دلهم عليها إنسان الختم عليه الصلاة والسلام ونبههم إليها، لهذا قرؤوا على طريقته فسمعوا، ونظروا على منواله فرأوا وتبصروا، وفكروا وتدبروا على نهجه فعقلوا، ولما عقلوا شعروا، ولما شعروا اتعظوا واعتبروا: أي عبروا في يسر وعافية من ظاهر الصور إلى باطن العبر، ومن عالم الملك إلى عالم الملكوت؛ ففازوا وظفروا.

وحين نعالج قضية التلقي الشعري من زاوية التلقي لهذا الشعور المركب ـ وليس مجرد التلقي الشكلي للبناء النصي ـ لا يصير فقط مهما ما نقرأ بل المهم أيضا ما يتركه فينا من أثر ويولده فينا من قيم.

في قصيدة: «طنجة ترثي عاشقها»29؛ يقدم شاعرنا باقة من تلك القيم لطنجة معشوقة الشاعر الفقيد أبو بكر اللمتوني، مخاطبا إياها:

«وحيدة بقيت..»

وشاعرنا يستشعر هنا يتمه مثلها في الشاعر الراحل، ثم يطمئن لمعراج النور الذي يربط السماء بالأرض، فتطمئن «طنجة»، إذ يخاطبها يقينا:

«ذا زمان ..

وبعده أزمان»30.

لكل عاشق هوية31 مجذوبة أو مجنونة: تقوم منتفضة، وتسرح عمياء عن رؤية كل شيء إلا معشوقها، وفي هيامها به تتحول إلى ماء، فصخر، فغصن أحمر، فصوت عال، فجناح طير، فعش سري32... وهكذا دواليك، إلى أن تتحد به.

ولكن من يدرك ذلك؟.. إنه ديك الضمير الحي الذي يصيح مستفهما:

«هل وصلنا لحياة الموت

أم موت الحياة؟»33.

وحيث لا تكتمل الهوية إلا عند الحضور الكلي لذات الشاعر أمام مرآة الوجود الحق، يرى فيها صورا لا حصر لها مرسومة بألوان صوتية، يراها فقط قلب من ألقى السمع وهو شهيد. ولأنه تعود أن يرى بسمعه يسألها:

« هل في صدرك نفس
في نفسك لحن
في لحنك روح..
وروح»34.

الروح سر، والسر35 مطوي **في علاقتنا بغيرنا، ورؤية هذا الغير تستشكل على الرائي الذي لا يرى إلا نفسه**، أما من فني عن نفسه في كله: من ضم شعلته إلى أتون نار الكل المتقدة جلالا؛ فكيف يثبت حتى يرى شيئا ما؟! **وفي هذا الاشتعال السرمدي لحركة الكل من أجل الكلي الذي لا يتجلى إلا في «مجموع المثال»36، تطير القلوب والأرواح من أجسادها**، ترفرف صعودا، وسموا، تنادي منتهاها ومشتهاها، تطلب سدرتها37؛ ثم تعود آية نازلة فتنزل معها كل «السماء»38. وفي ديوان **إليك انتهيت39، يتأجج بوح الروح، بعدما شطح الحال بشاعرنا وتلألأ الباطن، فسرى وأدلج في طريق القوم باحثا عن ذات جديدة في مقامات الحضور الحي مع الحي الذي لا يموت.**

لقد ذرت رياح القدرة شاعرنا، فأخذت منه وأبقت، وألقت به في أحضان حبيبه، حتى رأيناه يثمل صاحيا، وينتبه ذهلا، **«يعيش خارج السكون»40، بين كاف ونون.** وفي هذا الطريق الأسنى يطلب شاعرنا من حبه وخله أن يزيد تأجيج عشقه، حتى يثبت في معناه وينبت فيه. **تتقدم ذات شاعرنا في سيرها نحو الحضور الكلي**، تدور حول كعبتها، **تقصد مقام الفطرة لا مقام الفكرة**، ثم تلوح لها سوانح الجمال في جحافل الجلال، فتعرف أنها لوائح القرب بالمدد41.

إن صندوق الجسد مستودع الروح المطلق، لا يفتح قفله إلا الأمين المؤتمن الذي ملك شفرته السرية بسند صحيح وبحجة دامغة، تقوم له النفوس حين تستحضره قيام إجلال إلى يوم القيامة: نفوس صقلت مرآة جنانها بالحكمة التي لا يؤتها إلا ذو حظ عظيم، فصارت روحا من أمر صاحب الأمر تتمثل هويتها للرائي في صور شتى. وشاعرنا أتى سببا فرأى عجبا، ففي:

«حضرة الفرد الصمد..
حينا تكون كالألف،
وأخرى تكون مختلف!»42.

لماذا يحصل لشاعرنا هذا التلوين؟ لأنه توضأ بماء الغيب في «سحر» التصديق، فنال التحقيق. وهو أعظم ثمرة تقطف من شجرة الطريق؛ فطوبى له!

هوامش وإحالات:

1- Paul Ricœur, «le problème du double – sens comme problème herméneutique et comme problème sémantique», in: Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique, éd; seuil, 1969, pp: 64-79

2- يروى عن شيخنا سيدي حمزة القادري البودشيشي رضي الله عنه - عندما قدم لزيارته مؤلف مشهور - فسأل أحد مريديه عن عمل الزائر، فأجاب المريد: «إنه يا سيدي كاتب مشهور؛ يؤلف الكتب». لكن سيدي حمزة علق على هذا الجواب مؤدّبا: «ليست الحكمة - يا ولدي - في تأليف الكتب بل في تأليف القلوب»؛ والتجربة الصوفية الحية تتيح ذلك التأليف الأعلى الذي قال عنه ربنا عز وجل: «وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ» سورة آل عمران الآية 103. وقال سبحانه وتعالى: «وَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ لَوْ أَنْفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَا أَلَّفْتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَكِنَّ اللهَ أَلَّفَ بَيْنَهُمْ إِنَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ» سورة الأنفال، الآية 63.

3- «اللهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ مِنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ» سورة البقرة، الآية (257).

4- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تقديم وتعليق محمود شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة. د،ت. يقول الجرجاني هنا: «اللفظ تبع للمعنى في النظم، وإن الكلم ترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النفس....» ص 56. وانظر قوله أيضا في مقدمة كتاب أسرار البلاغة، عند التمييز بين اللفظ والمعنى: «وهذا الحُكْمُ - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتَّباً على المعاني المرتَّبة في النفس، المنتظمة فيها على قضيّة العقل».

5- شهبون عبد اللطيف، وذاتي رأيت، دار النشر سليكي إخوان، طنجة، الطبعة الأولى 2008م.

6- يعود الفضل في نحت هذا المصطلح لفيلسوفنا العلامة سيدي طه عبد الرحمن، شفاه الله وعافاه وبارك لنا في عمره. وذلك في كتابه: سؤال الأخلاق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، الطبعة الأولى 2000م، ص89

7- شهبون، عبد اللطيف: ديوان إليك انتهيت، قصيدة مغالبة، دار النشر سليكي إخوان، طنجة 2010 م، ص39

8- المصدر نفسه، ص: 39.

9- المصدر ننفسه، ص39.

10- المصدر ننفسه، ص39.

11- المصدر نفسه، قصيدة نهار، ص 38.

12- المصدر نفسه، ص 37.

13- ديوان وذاتي رأيت، ص 11

14- المصدر نفسه، ص12

15- المصدر نفسه، ص: 12

16- المصدر نفسه 13

17- المصدر نفسه ص 13

18- المصدر نفسه، ص13.

19- المصدر نفسه ص 17

20- المصدر نفسه، ص17.

21- المصدر نفسه، ص17.

22- المصدر نفسه ص 20 - 21

23- المصدر نفسه، ص 23 - 24 - 25

24- المصدر نفسه ص 27 - 28 - 29

25- المصدر نفسه ص 29

26- المصدر نفسه، ص 29.

27- Zarader Marlène, Herméneutique et restitution, Archives de Philosophie 2007/4, p. 628

28- يفتخر الكثيرون خطأ، بأنهم من أمة إقرأ، وذلك بدعوى أن أول نزول الوحي كان أمرا بالقراءة بحسب مفهومهم «الحروفي» للقراءة، لذلك وقفوا عند قراءة الحروف التي لا تتجاوز حناجرهم، أما القراء الكبار وفي مقدمتهم سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد كان يقرأ باسم ربه كل شيء، يقرأ الآيات الكبرى في الكتاب الأعظم (كتاب الوجود المطلق)، وسار على منواله المقتدون به ممن ورثوا سنته الحية، وليس رسومه، فتفجرت المعاني من بين جوانحهم وفاضت على جوارحهم، فأحيوا بها الخلق الكثير والجم الغفير...

29- ديوان إليك انتهيت، قصيدة طنجة ترثي عاشقها، ص33.

30- المصدر نفسه، ص36.

31- المصدر نفسه، قصيدة هوية، ص31

32- المصدر نفسه ص 31 - 32

33- المصدر نفسه ص31.

34- المصدر نفسه، قصيدة حضرة، ص: 30.

35- المصدر نفسه، قصيدة سر، ص29.

36- المصدر نفسه، ص 29.

37- المصدر نفسه، ص 28.

38- المصدر نفسه، قصيدة حمامة، ص27.

39- المصدر نفسه، ص 26.

40- المصدر نفسه، قصيدة من بوح الروح، ص14 - 15 - 16 .

41- المصدر نفسه، ص15.

42- المصدر نفسه، ص15 - 16.

ARCHIVE

وفاء العمراني قارورة الشعر العطرة

نجيب العوفي

دعوني أرسل معكم هذا الحديث عن الشاعرة وفاء العمراني، على السجية وبكل الحميمية والتلقائية، إذ من أحب السجايا والخصال إلى وفاء، خلوص النية والسجية وصدق التلقائية وحميمية الروح والوجدان. ولا أجد صفة استعارية تصدق على وفاء العمراني كما تصدق على شعرها مثل قارورة الشعر المغربي، بكل أناقة وعتاقة العطر الثاوي في القارورة.

ووفاء بالمناسبة، لا ترضى بما دون الأشياء الرفيعة والمنيعة، سواء في شؤون الحياة أم في شؤون الإبداع.

ولذلك كانت ومازال مُغرمة دوما بفتنة القاصي، مشدودة دوما إلى أنين الأعالي، لا تقبل بأواسط الأمور، ولا بأنصاف الحلول. لا تقبل المراوحة في «المابين».

نقرأ لها في نص (فتنة الأقاصي):

- «ما يملكني لا أعرفه
ما أعرفه لا أملكه
أقل مما أبغي ماينبغي
وانتمائي قطعا،
لما يليق باستقبالي» (ص.39)

وكأنها تستعيد هنا، وبنبرتها الأنثوية الخاصة، هاجس المتنبي العظيم:

- «يقولون لي ما أنت في كل بلدة
وما تبتغي؟! ما أبتغي جل أن يسمى»

ونقرأ لها في نص (صلات الغائم):

- «جراري ملأى ودانية
إلا أني أميل لأناَها
وارفة أغصان القلب
لاصهوة تقدر على سفري
ما أبهاك وحشة يتآلف فيها ضداي» (ص.80)

إن في شخصية وفاء، الرقيقة الأنيقة، كما في شعرها الرقيق الأنيق، شيئا من ذلك الجموح النيتشوي المثالي، وشيئا من جذبة الصوفيين والإشراقيين، وشيئا من ذلك العشق الديونيزوسي للحياة. لهذا كانت لحنا متميزا في معزوفة الشعر المغربي، كما كانت وردة ريانة وعطرة في بستانه.

وثمة في شعرها دائما احتفاءات واحتفالات ثلاثة، متآخية متصادية:

-احتفاء بالشعر.
-احتفاء بالحياة.
-احتفاء بالجسد.

نقرأ لها في نص (أشبهك أيتها الريح) من ديوان (هيأت لك):

«زنبقة هذي الأرض
وعلي أن أغزل مزهرية الكلام
لا منفذ
كالعطر، مسافرا في تيه السؤال
أتشح بالطريق
أعتق المسير من السقطة
أقودني على هدي النشيد
الأمواج الاحتفالية تُعلن عودتها
بالغبطتي، الأكثر روعة
يالهذا الصوت، بداخلي، المجهول
بجذل الفراشات
يالفجر الحرف في دمائي» (ص: 55 - 56)

أجل، يالفجر الحرف في دمائي.

إن الحرف هذا، يسري منها مسرى الدم، ويخالط منها النبض، ويشكل جماع كينونتها ووجودها وموج تناقضاتها العذب. في هذا الحرف الشعري تمارين لعبة الحياة، فيه تحتفي بالحياة وتحتفي بالذات والجسد، فيه تحتفي بالشعر. والشعر هنا تحديدا، هو الذي يمنح للحياة معنى وروحا. وهو الذي يمنحها مذاقا ومساغا. أو بعبارة الشاعر الفرنسي رينيه شار، هو الذي يكشف عالما، يظل في حاجة إلى الكشف.

وما تنفك الشاعرة عبر نصوصها تعقد هذا القداس الشعري في محراب الشعر، وتلهج بذكره وتسبيحه.

وفي نص (أريج باذخ)، نقرأ هذه الفقرة-الفلذة:

- «ازدهار مفاجئ
خيول الماء تتراكض في اللحظة البعيدة
والجسد يكتمل بحواراته
أمنحك صداقتي أيها الحبر» (ص: 46)

إن هذا الإزدهار الشعري المتجدد لدى وفاء العمراني، ناتج ببساطة عن هذه الصداقة الحميمية التي عقدتها مع الحبر. وكأن هذا الحبر هو دمها الثاني، بل هو دمها الساخن مسكوبا على الورق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشعر الحق لا يعطيك بعضه، حتى تعطيه كلك.

لكن إلى جانب هذا الاحتفاء الجميل بالشعر والحياة والجسد، ثمة أيضا إحساس بالفقد والوجد، ثمة مرارة مترسبة في قاع الوجدان. ولا بد للإبداع والمبدع من بعض مرارة ، مادام هناك دوما فائض استثنائي من الحساسية والشفافية في الإبداع والمبدع، وما دام هناك مرارات تشوب صفو الحياة وتنغص بهجتها.

نقرأ من نص (المحارة الحاضنة):

- «مابال الجسد موحشا مني وشاغرا
كظهيرة الأحد؟!
مرارات قديمة أطل عليها من
ذرى جروحي المستجدة
أرى النار كفنا للكلمات
الأشياء الصغيرة الماسية النادرة
أرى عزلتي الدافئة
مثل سر
أصنع من سرير الوقت صالات للانجلاء» (ص: 70-71)

وفي أحد نصوصها الحديثة (أعالي الروح)، المهدى لروح الراحل محمد القاسمي، نقرأ المقطع التالي:

- «كل الأنهار نازلة
عدا نهر القلب
لا يمل العلو
عبر السفين
والأصدقاء رحلوا
حتى عيونهم الطيبة نأت
وحول القلب التف مخمل الحنين
على مصراعيه أشرع يُتمه
فجلست أشرب حفنة معنى
أقاوم بها صقيع الرحيل».

لكن سواء في حال الاحتفاء بالحياة، أو في حال معاناة الحياة، تظل الشاعرة دوما، قارورة شعر معطرة.

هناك تيمتان أخريان أنيقتان في شعر وفاء العمراني، إضافة إلى ماسلف، وهما: أناقة اللغة الشعرية، وأناقة الإنشاد الشعري.

إن الجملة الشعرية عندها كثيفة، أنيقة ومصقولة بأناة، تنتقي مفرداتها من المعجم التراثي تارة، ومن المعجم الصوفي تارة ثانية، ومن المعجم الحديث تارة ثالثة. وقد تذهب بها جذبة الشعر أحيانا إلى حد التصرف الخاص في الكلمة نحتا واشتقاقا وتصريفا.

ولعل الشاعرة آخذة في شعرها بمقولة النفري المعروفة «كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة».

ومن ثمة تبدو العبارة عنها فعلا، مقتصدة وكثيفة وضيقة، من حيث تلتطم الدواخل بالمد والجزر.

وللشاعرة وفاء، أناقة خاصة أيضا في الإنشاد الشعري. إن صوتها يُعد من الأصوات الشعرية القليلة التي تُجيد إلقاء الشعر وتُحسن التعامل مع الكلمة بمنتهى الحساسية والرهافة والشفافية، كمن يتعامل مع أعز ما يملك، فتخرج الكلمة من حنجرتها وشفتها، بل من كيانها وسويدائها، وكأنها خُلقت خلقا جديدا. وما يخرج من القلب يقع توا في القلب.

إن هذا الصوت الشعري الأنثوي، الجميل بنبرته المتميزة وشحنته الحرارية وتموجه الأدائي يضاعف من شعرية القصيدة ويفجر فيها احتياطها الخبيء وطاقتها الكامنة، ويتيح للمتلقي متعة جمالية خاصة،، كما يتيح له تسقط أدق الحركات والسكنات، وأخفى المشاعر والدلالات.

إن طريقة وفاء في إلقاء الشعر وإنشاده تعيد الشعر إلى بهجته الصوتية الأولى، حيث تلتحم نبرات الصوت مع إيماءات الوجه وحركات الجسد، لتجسيد القصيدة، حية تسعى.

أيها الأصدقاء والصديقات

لا أريد أن أطيل عليكم. ففي حضر الشعر وفي اليوم العالمي للشعر، لا يجوز الإنصات سوى للشعر.

وحسبي أن أقول، هذه هي قارورة الشعر العطرة، وفاء العمراني، ما فتأت تنفحنا بضوع عطرها الشعري بين حين وآخر في أزمنة عربية وعالمية وبيئة كدرة، أجدبت فيها المشاعر والأحاسيس، وخربت فيها القيم والذمم، واجتاح فيها الزكام، الزؤام حتى الطيور.

وفي أزمنة معتلة ومختلة كهذه، تتضاعف حاجتنا إلى الشعر والشعراء.

فتحية للشاعرة وفاء، قارورة شعر عطرة على الدوام.